الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي–

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية.
قسم اللغة والأدب العربي.

السرقات الأدبية ونظرية التناص بين الاتصال والانفصال.

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، مسار:
(نقد أدبي حديث ومناهجه).

إعداد الطالب:
فؤاد حملاوي.

إشراف الأستاذ:
د. فاتح حمبلي.

السنة الجامعية: 1432 - 1433هـ.
2011 - 2012 م.


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

موضوع "السرقات الأدبية" من أهم الموضوعات التي أولاها نقاد الأدب كثيرا من عنايتهم، وخصوها بمزيد من اهتمامهم، ولعل هذا الموضوع كان من أبرز الموضوعات التي عالجها النقد العربي في قديمه وحديثه، إذ كان من أهم الأهداف النقدية الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد أو الإتباع، والواقع أن الاهتداء إلى نواحي الإتباع أو الابتداع يحتاج إلى كثير من الفطنة والذكاء، ولا يمكن أن يكون الحكم بذلك مبنيا على رأي مبتور أو نظرة سطحية،ولكن الحكم بالسرقة أو الابتكار يحتاج إلى سعة في المعرفة بالأدب وفنونه، وإطلاع واسع على التراث الأدبي في سائر عصوره ومواطنه، ودراية بالغة لإنتاج المشهورين والمغمورين من الأدباء على السواء، حتى يسهل ربط المتقدم بالمتأخر، ويعرف السابق من اللاحق، ويمكن حينئذ الحكم بالتقليد أو التجديد.

وتعتبر الدراسات النقدية من أبرز الدراسات التي أولت اهتماما كبيرا بتعالق النصوص في نسيج واحد ومدى استحضار النص اللاحق للنص السابق،فالتناص كمصطلح نقدي ظهر في النّقد الغربيّ الحديث، ويرجع النّقاد الغربيون بذوره الأولى إلى النّاقد الرّوسي باختين عندما لاحظ تعدد الأصوات في روايات دوستوفيسكي وهيمنة الصوت الداخلي في روايات تولستوي، وقد يكون شكلوفيسكي أشار أيضا إلى المصطلح، وقد يكون زميله تشيتشرن، ولربّما ساهم دو سوسير بحظّه فيه كما أشارت إلى هذا جوليا كريستيفا عندما قالت بأن دو سوسير أشار إلى ما يعرف بالكلمات تحت الكلمات، وسيحاول كلّ واحد الانتصار لمذهبه أو لأستاذه، لإعطاء قصب السّبق له، ولا ننكر أنّ من الباحثين من يتحرى الحقيقة بعيدا عن التّعصب، وبكلّ موضوعية، ونجد الكثير من النّقاد العرب، والدّارسين المهتمين بأمر التّناصّ خصوصا، والنّقد عموما، ولربّما حتّى غير المهتمين يقولون بأنّ التّناصّ يتقاطع في كثير من النّقاط مع مفاهيم ومصطلحات نقدية عربية قديمة من حيث التّعريف، والمنهج والآلية، ومن هؤلاء الدّارسين العرب من يرفض هذه الفكرة لاختلافهما تعريفا ومنهجا ومنهم من يتوسط الأمور، ويمسك العصا من وسطها فيجلّ هذا، ويثمّن ذاك، فأردنا أن نستقصي الأمور، ونورد الأقوال، والآراء علّنا نخرج بأفكار تزيل عنّا هذا الإشكال..

وسيكون اشتغالنا على هذا الموضوع " السرقات الأدبية والتناص " ،وقد وقع اختياري على هذا الموضوع لما كان له من أهميةٍ وأثر كبيرٍ في النقد خاصة لدى طلاب المرحلة الجامعيـــة، وما دار حوله من خلاف، ولإعجابي الكبير بالموضوع، وكذا الإطلاع على جهود النقاد العرب ومقارنتها بغيرهم من النقاد الغربيين ، رغبت في تناول هذا الموضـــوع بالبحـــث والدراســـة ، ولتقصي حقيقة العلاقة بين السرقات الأدبية والتناص نظرية نقدية غربية توجب علينا أن نجيب في بحثنا هذا عن مجموعة من الأسئلة:

- هل قضية السرقات يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية التناصية في جانبها الـــشكلي على الأقل؟ وهل هي معادل اصطلاحي لما يطلق عليه النقاد الغربيون الجـــدد "Interxtualit " بمعنى التناص؟أو أن مفهوم السرقات يختلف بعض الاختلاف أو كلـــه عـــن مفهـــوم التنـــاص الغربي؟وهل التناص نظرية جديدة عند العرب أم هي نوع من السرقات تجدد بمفهوم غربي؟؟؟

هي بعض الأسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها من خلال خطوات البحث ، وقد اقتضت طبيعة البحث أن تكون خطة دراستنا مقسمة إلى ثلاث فصول وهي كالآتي:

-**الفصل الأول:** خصصناه لدراسة السرقات الأدبية كنظرية نقدية قديمة وقد قسمناه إلى أربعـــة مباحث:
المبحث الأول تطرقنا فيه إلى مفهوم السرقات لغة واصطلاحا، والمبحث الثاني تناولنا فيه أهـــم الدراسات المنهجية في السرقات الأدبية،أما المبحث الثالث استهدفنا فيه أنواع الـــسرقات،وأخير المبحث الرابع وفيه موقف النقاد تجاه السرقات الأدبية.

- **الفصل الثاني**:تناولنا فيه نظرية التناص باعتبارها نظرية نقدية غربية حديثة وكذا نظرة النقد العربي الحديث إليها، وهذا عبر أربعة مباحث:
المبحث الأول تعرضنا فيه إلى تعريف التناص لغة واصطلاحا وكذا مفهومه عند كل من النقـــد الغربي والنقد العربي الحديث، ثم المبحث الثاني والذي استهدفنا فيه أشكال التناص، أما المبحث الثالث فتناولنا فيه أنواع التناص ،وأخيرا المبحث الرابع والـــذي خصـــصناه لجهـــود العـــرب المحدثين في التناص.

- **الفصل الثالث:** وهو ختام هذه الدراسة واحتوى على أربعة مباحث :
المبحث الأول خصصناه لمدى فاعلية نظرية التناص وآلياتها، ثم المبحث الثاني والذي تطرقنا فيه إلى جمالية التناص وعلاقته بالسرقات، أما المبحث الثالث فتناولنا فيه السرقات على ضوء التناص، وأخيرا المبحث الرابع والذي أولينا فيه اهتماما للمقارنة بين النظرية التناصية والسرقات.

- **الخاتمة:** ختمت هذه المذكرة ببعض الملاحضات التي يمكن أن أعتبرها نتائج لهذا البحث.

وأثناء إنجاز هذا العمل تتبعنا المنهج الوصفي والمنهج التاريخي ، محاولين إيجاد قرائن وأوجه شبه المصطلحين ، وذلك من خلال الاستعانة بآلية الاستقراء والاستنباط، معتمدين على الاستدلال المنطقي للوصول إلى حل الإشكالية المطروحة.

وقد أفاد البحث مجموعة من المصادر والمراجع بعضها عام وبعضها الآخر متخصص في التناص ، نذكر منها:
دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، مقدمة ابن خلدون ، العمدة لابن رشيق.
كما اعتمد بحثنا على مراجع متعددة ومتخصصة في هذه الظاهرة النقدية منها : تداخل النصوص في الرواية العربية لحسن محمد حماد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لمحمد مفتاح، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد بنيس.
كما أفاد البحثَ مراجعُ عامة كالسرقات الأدبية لبدوي طبانة، البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب، دينامية النص لمحمد مفتاح...

وقد واجهتنا عدة صعوبات أعاقت مسعانا البحثي منها قلة الخبرة في إنجاز هذه البحوث، وكذا قلة المراجع التي تخدم هذا الموضوع، وإن وجدت فالأفكار فيها إعادة ومصاغة بشكل مشابه مما يقلل من أهمية المادة وتنوعها وكذا تعدد مصطلحات المفهوم الواحد ما أدخلنا في حيرة، كما أن قصر مدة إنجاز البحث كانت عائقا كبيرا للنظر والبحث والتنقيب العميق.

وفي الأخير إن كانت هناك كلمة يجب أن تقال فهي الاعتراف بفضل الدكتور المـــشرف "فاتح حمبلي" الذي أنار لي الدرب بالتوجيهات والنـــصائح والملاحظـــات، وإمـــدادي بمختلـــف المصادر والمراجع ، فله مني جزيل الشكر والتقدير والعرفان وإن كان الشكر لا يكفي ، كمـــا أتقدم بالشكر الجزيل لكل من أعانني في هذا المسعى.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى اللجنة المناقشة لهذا البحث ، التي سأتشرف بتقييمها وملاحظاتها.

الفصل الأول: الســـــــــــــرقات الأدبية .

المبحث الأول: مفهوم السرقة الأدبية.

أ - لــغة .
ب- اصطلاحا .

المبحث الثاني: أهم الدراسات المنهجية في السرقات الأدبية.

المبحث الثالث: أنواع السرقات الأدبيـة.

أولا - السرقات المعنوية.

ثانيا - السرقات اللفظية.

ثالثا - السرقات الأسلوبية.

المبحث الرابع : موقف النقاد تجاه قضية السرقات.

المبحث الأول: مفهوم السرقة الأدبية.

تعرّف السرقة في **اللغة:**
بأنها اسم من: "سرق منه الشيء يسرق سَرَقاً، واسترقه: جاء مستتراً إلى حرز، فأخذ مالا لغيره". **(1)**
وسرقه: "أخذ ماله خفية". **(2)**
وقد أُستعير المعنى الاصطلاحي من المعنى اللغوي للكلمة؛ ليدلّ على الفعل ذاته، وهو **السرقة**، وإن كان من اختلاف فهو في ماهية ونوع المسروق فقط.

فالسَّرق في **الاصطلاح:**
"الأخذ من كلام الغير، وهو أخذ بعض المعنى أو بعض اللفظ سواءً أكان أخذ اللفظ بأسره والمعنى بأسره". **(3)** "وهو أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها وألفاظها وقد يسطو عليها لفظا ومعنى ثم يدعي ذلك لنفسه". **(4)**
وقد قال طرفة بن العبد:

و لا أغير على الأشعار أسرقها
غنيتُ عنها وشرّ الناس من سرقا.

"والواقع أن الشعراء على اختلاف أزمانهم وأماكنهم كانوا منذ القديم يستعينون بخواطر بعضهم، وكان المتأخر منهم يأخذ عادة من المتقدم إمّا عن طريق الرواية أو بحكم التأثر والإعجاب والمطالعة" **(5)**،فالعمل على انتزاع الفكرة من منشئها ومبدعها جناية لاتقل عن جناية سلب الأموال والمتاع من صاحبها ومالكها.

---

(1) الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2 ، 1997م،ص 1153.
(2) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث ، مكتبة الشروق الدولية ،2005 م،ص427.
(3) المرجع نفسه،ص 427.
(4) بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة ،الرياض، ط 3، 1988م، ص1340 ، وينظر: إميل يعقوب و ميشال عاصي، المعجم المفصّل في اللغة والأدب،ص 2714، و د.عبد اللطيف الحريري ،السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني، ص 1516.
(5) بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن الرشيق المسيلي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، د ط، 1981 م، ص 217.

" والمفكرون رأس مالهم في الحياة هو أفكارهم التي اهتدوا إليها بعقولهم النيرة وبصيرتهم النافذة وقريحتهم الوقادة وتجاربهم الكثيرة وبسببها أصابهم الكد والإرهاق وسهروا الليالي وواصلوا بها النهار لينفعوا بها الإنسانية . وكل حظهم من هذا العناء أن يكون لهم مجد يُذكرون به حياتهم ويخلدهم بعد مماتهم ويكتب لهم ذكرا في العالمين يعوض عليهم ما فقدوه في دنيا المال والمناصب والجاه ".**(1)**

"وهم حريصون على ثمره كفاحهم الذي عرفهم الناس به واعترفوا لهم بالعظمة والإبداع بسببه، حتى عدو السطو على تلك الثمرات وادعاءها جريمة لا تغتفر ".**(2)**

ولم يخل لزمان من نقاد جهابذة استطاعوا بجهودهم واطلاعهم الكثير وقدرتهم على تمييز الأدب ورده إلى أصحابه بما يعرفون من طبيعة أدبهم ومسلكهم في التعبير أو التفكير، وأن ينبّهوا جمهور القارئين والدارسين إلى الحق الذي كانوا يجهلون وأن يضعوا أيديهم على مواضع الأخذ والاقتفاء وبهذا العمل استطاعوا أن يصنفوا الأعمال الأدبية من العبث ، وأن يقدموا لنا تراثا سليما من عوامل الإدعاء والانتحال ما وسعتهم المقدرة على ذلك وأن يرجعوا كل نص إلى أصحابه إذ كان في طبيعتهم الحفاظ على هذا الأدب والاعتزاز به ، واعتباره تراثا واجب الصون والعناية إذ كان هذا الأدب من أعظم أسباب اتصالهم بأمتهم العريقة وبها كانت تذلل لهم كثير من الصعاب في فهم دينهم ومعرفة عقيدتهم حتى بلغ من حرصهم على ذلك التراث أن يقرنوا كل نص برواية وكل خبر أدبي بسلسلة طويلة من أهل الرواية كما كانوا يفعلون برواية الأحاديث النبوية وينبهون على بعض رجال السند من الضعف أو ما يدعوا إلى اتهامهم بالوضع أو الانتحال ، أو صدق الخبر أو تحريره . **(3)**

---

(1) بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن الرشيق المسيلي،ص217.
(2) بدوي طبانة ، السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، ط2،1986 م ،ص 26 ــ27.
(3) ينظر: بدوي طبانة ، السرقات الأدبية، ص 31 ــ 32 .

المبحث الثاني: أهم الدراسات المنهجية في السرقات الأدبية.

" يذهب بعض الباحثين إلى أن دراسات السرقات دراسة منهجية لم تظهر إلا عندما ظهر **أبو** تمام. ويميل محمد مندور إلى هذا الرأي" (1)، استنادا لأمرين :

أولا: قيام خصومة عنيفة حول أبي تمام ، والثابت أن مسألة السرقات قد اتخذت سلاحا قويا للتجريح حتى ألفت كتب عدة لإخراج سرقات أبي تمام .
ثانيا : "أن مؤيدي أبي تمام ، وأصحابه عندما قالوا أن شاعرهم قد اخترع مذهبا جديدا وأصبح إماما فيه، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الادعاء . خيرا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجدد شيئا وإنما أخذ عن السابقين ثم أفرط وبالغ ". (2)

" ويستدل مندور على صحة هذا الرأي بما لاحظه طه إبراهيم من أن لفظ **سرقات** لم يستخدمه النقاد المجردون عن الهوى كابن قتيبة الذي استخدم ألفاظا أخرى في غير موضع من (الشعر والشعراء) " .(3)

" ويرى الدكتور مصطفى هدارة إن هذا الرأي صحيح ، فالدراسة المنهجية قد ظهرت قبل وجود الحركة النقدية حول أبي تمام . فأول كتاب ألف في السرقات هو كتاب (سرقات الكميت من القرآن وغيره)، لابن محمد بن عبد الله بن يحي المعروف بابن كناسة والمتوفي سنة207هـ"(4)، " وتبعه ابن السكيت توفي سنة 240هـ" .(5)
"فألف كتاب (سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه) " (6)، "وبعد ذلك ألف الزبير بن بكار عبد الله القرشي الذي توفي سنة 256 هـ ،(إغارة كثير على الشعراء) ". (7)

---

(1) سبقه إليه طه إبراهيم في كتابه:تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص178.
(2) طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، جامعة حلب،ط1، 1996 م ، ص307 .
(3) المرجع نفسه،ص177.
(4) بن النديم ،الفهرست ، تح إبراهيم رمضان ، دار المعرفة ،1997م، ص 71.
(5) ياقوت الحموي، معجم الأدباء ، أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ، ،مطبوعات دار المأمون لأحمدفريدرفاعي، 1938م .
(6) ابن النديم ،الفهرست ، ص73، وفي:ياقوت الحموي،معجم الأدباء، ص 20 ـــ52 (سرقات الشعراء وما تواردوا عليه).
(7) ياقوت الحموي، معجم الأدباء،ج11،ص164.

ولا نتصور أن هذه الكتب جميعها لا تدرس السرقات دراسة منهجية .حقيقة أن هذه الكتب لم تصل إلينا، وصحيح أن أسماءها لا تدل على ما في بطونها من دراسة، ولكنا نستبعد مع ذلك أن تكون هذه الكتب الثلاثة خالية من دراسة منهجية.خاصة وأننا نلمح فيها تخصيصا لا تعميم فيه،فابن كناسة خصص دراسته لسرقات الكميت وحده، وكاد يخص سرقاته من القرآن فحسب، وابن السكيت خصص كتابه لدراسة المعاني المشتركة بين الشعراء.أما الزبير ابن بكار فاقتصر على سرقات كثير وحده.

وعلى هذا فإنا نتصور أن دراسة السرقات دراسة منهجية بدأت قبل حركة أبي تمام بعدة سنوات، فأبو تمام توفي سنة 231 هـ وأول كتاب تناول سرقاته بطريقة منهجية هو كتاب (سرقات الشعراء) لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور سنة 280هـ.(1)

أما ما ذهب إليه طه إبراهيم من أن لفظ **سرقات** لم يستخدمه النقاد المجردون عن الهوى – وضرب بابن قتيبة مثلا على ذلك– فأمر فيه نظر، لأن السرقات تندرج تحتها معان كثيرة لها أسماء مختلفة اصطلح عليها النقاد فيما بعد.فإذا استخدم كاتب ما مصطلحا من هذه المصطلحات كان يعني السرقات في مدلولها العام ، وإن كان قد أشار إليها بهذا المدلول الخاص. ومع ذلك فإن لفظ السرقات شائع بين النقاد منذ وقت مبكر ، مما يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم. فقد مر بنا كتاب ابن كناسة المتوفي سنة 207هـ والذي سماه (سرقات الكميت....)، ومحمد بن سلام الذي توفي سنة232هـ– وهو من أوائل النقاد الذين نعرفهم في نقدنا العربي– استخدم في كتاب الطبقات لفظ السرقة أيضا **(2)**. ومن المدلولات الخاصة بالسرقات التي استخدمها ابن سلام ، وأصبحت بعد ذلك من المصطلحات المتفق عليها بين النقادالاجتلاب **(3)**، و **الإغارة (4)**. **"**وابن السكيت الذي توفي سنة240 هـ استخدم – كما رأينا – لفظ السرقات في كتابه (سرقا ت الشعراء وما اتفقوا عليه).أما الجاحظ توفي سنة 255هـ فقد استخدم لفظ **الأخذ" (5)**، **"**يعني به السرقة ، بل واستخدم لفظ السرقة بنصه في كتاب الحيوان**" (6)**، والزبير بن بكار بن عبد الله القرشي الذي توفي سنة 256هـ– كما مرّ بنا– لفظ الإغارة في كتابه (إغارة كثيرعلى الشعراء) .

---

(1) ينظر: ابن النديم،الفهرست،ص6 14، ياقوت الحموي،معجم الأدباء،ص90.
(2) ينظر: محمد بن سلام الجمحي ،طبقات فحول الشعراء، ص17ـــ 27.
(3) ينظر: المرجع نفسه،ص17.
(4) ينظر: المرجع نفسه،ص147.
(5) الجاحظ ، البيان والتبيين، تح وشر : عبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1948م،ص 17.
(6) الجاحظ ، الحيوان ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 1969م، ص311.

أما ابن قتيبة الذي توفي سنة 276هـ فهو – وإن كان لم يستخدم لفظ السرقات بصورة واضحة – إلا أنه استخدم مدلولات خاصة بها،لا تظهر حياده–كما يقول طه إبراهيم– أو تحرجه من استخدام هذه الكلمة،لأنه استخدم اصطلاحا يشير إلى أقبح أنواع السرقات عند النقاد وهو السلخ **(1)**. كما استخدم أيضا لفظي الإتباع **(2)** ، و **الأخذ** **(3)**.

على أن ابن قتيبة قد استخدم لفظ السرقة بنصه في أحد المواضع ، وذلك حين ذكر بيت امرئ القيس :

لَهُ أيْطَلا ظَبْيٍ، وَسَاقَا نَعَامَةٍ
وإرْخَاءُ سَرْحَانٍ، وَتَقْرِيْبُ تَتْفُلِ.

قال: **"** وقد تبعه الناس في هذا الوصف ، وأخذوه. ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد وكان أشدهم إخفاء لسرقة، القائل –وهو المعذل– :

لـــه قُصْرَيا رِئْمٍ وَشِدْقَا حَمَامَةٍ
وسَالِفَتَا هَيْقٍ مِنَ الرُّبْدِ أَرْبَدَا **"**.**(4)**

ومادمنا بصدد الحديث عن مناهج النقاد، فقد يكون من المفيد للبحث العلمي إن نتناول هذه المناهج للحديث عن السرقات في كتب النقد القديمة، وإن كنا في الوقت ذاته لن نهمل قط التتابع التاريخي في تأليف هذه الكتب.

1- طبقات الشعراء لابن سلام:

من الطبيعي أن لا ننتظر وجود دراسة منهجية لمشكلة السرقات في كتب طبقات الشعراء لأنها لا تختص بالحديث في مثل هذه المشكلات النقدية وإنما يعرض فيها الحديث عن السرقات عند الكلام على اتجاهات الشعراء في معانيهم. ولعل كتاب (طبقات الشعراء) لمحمد بن سلام الجمحي هو أول كتب النقد التي وصلتنا.

---

(1) ينظر:ابن قتيبة ،الشعر والشعراء ، تح مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت،2000 م،ص13.
(2) اينظر:لمرجع نفسه، ص40.
(3) ينظر:المرجع نفسه،ص 53 ــ 54... الخ.
(4) المرجع نفسه،ص55.

ولا نستطيع –كما بينا– أن نقول إن لابن سلام منهجا معينا في دراسة السرقات لأنه لم يفرد لها بحثا ولم يتعمدها بالبحث والدراسة ، ولكنه عرض لها بصورة عابرة في حديثه عن الشعراء .بيدا أننا– في الوقت نفسه– نستطيع أن نقول إن لابن سلام "نظرات" في موضوع السرقات نحصرها فيما يلي:

أولا : ابن سلام يقر أن هناك سرقات حدثت في العصر الجاهلي بقوله: **"** كان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان جيد الشعر وقليله، وكانت شعراء غطفان تغيرعلى شعره وتدعيه**" (1)**، ويؤكد ذلك بأبيات سرقها زهير بن أبي سلمى من هذا الشاعر .

ثانيا : فطن ابن سلام إلى فكرة الاقتباس والتضمين ، فهو يروي عن خلف أنه سمع أهل البادية من بني سعد يروون بيت النابغة للزبرقان بن بدر:

تعدو الذّئاب على من لا كلاب له
وتتقي مربض المستنفر الحامي.

فسأل ابن سلام يونس عن البيت فقال : **"** هو للنابغة أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه ، ولا مجتلبا له . وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون به السرقة**". (2)**

ثالثا: **"**فطن ابن سلام أيضا إلى أن اختلاف الرواية يؤدي أحيانا إلى فكرة السرقات ، فبنو عامر تروي بيتا للنابغة الجعدي في حين أن بعض الرواة ينسبونه إلى أبي الصلت بن أبي ربيعة الثقفي **" (3)** . **"** وبعض الرواة ينسبون أبياتا لأمية بن أبي الصلت ، في حين أن بعضهم الآخر يرونها للنابغة الجعدي**".(4)**

رابعا : تنبه ابن سلام إلى فكرة المعنى الذي تداول حتى استفاض وصار كالمشترك فهو يقول أن امرئ القيس**"**سبق العرب إلى أشياء إلا ابتدعها استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء،منه استيقاف صحبه ، والبكاء في الديار ، ورقة النسيب وقرب الأخذ ، وشبه النساء بالظباء والبيض، والخيل بالعقبان والعصي وقيد الأوابد ... **". (5)**

هذه هي نظرات ابن سلام في موضوع السرقات ،وهي نظرات ستؤثر فيمن أتى بعده من النقاد كما سنرى .

---

(1) ابن قتيبة ،الشعر والشعراء،ص147.
(2) المرجع نفسه،ص17.
(3) المرجع نفسه،ص17.
(4) ابن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء، تح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة ، دت ،ص27.
(5) المرجع نفسه،ص16.

2- الشعر والشعراء لابن قتيبة :

والكتاب التالي الذي وصل إلينا بعد كتاب ابن سلام هو كتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة وهو من كتب الطبقات أيضا، لا يعتمد السرقات بالدراسة والبحث ولكنه يعرض لها في أكثر من موضع.

ونستطيع أيضا أن نقول إن له في السرقات نظرات نحصرها فيما يلي:

1/ "ردد ما قاله ابن سلام فيما يتعلق بفكرة المعنى الذي تداول حتى استفاض وصار كالمشترك. ولكنه وسع من معنى هذه الفكرة بعد أن حدد طريقتها وأوضح منهجها " **(1)**.
وردد أيضا ما قاله" ابن سلام عن امرئ القيس ، وأورد كثيرا من الأمثلة ليؤكد كيف أن الشعراء اتبعوه وأخذو ا منه . وهو يكاد يحصر الآخذين منه في الجاهليين والإسلاميين فحسب". **(2)**

2/ تنبه ابن قتيبة إلى السرقة الخافية، فهو حين يعرض لأخذ الشعراء معنى بيت امرئ القيس:

لَــهُ أيْــطَــــلا ظَـــبْـيٍ، وَسَــاقَـــا نَــعَـــامَــةٍ.......................[البيت]

يقول عن المعذل،وكان أشدهم إخفاءاً للسرقة.

3/ وتنبه ابن قتيبة أيضا إلى أن زيادة الآخذ على المعنى المأخوذ يتيح له فضل الزيادة فهو يقول: " وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله:

وكَأْسٍ شَرِبَتْ عَلَى لَذَّة
وَأُخرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا.

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء
وداوني بالتي كانت هي الداء.

فسلخه وزاد فيه معنى آخر اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه، فللأعشى فضيلة السبق عليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه ". **(3)**

---

(1) ابن قتيبة ،الشعر والشعراء، ص14 ـــ 18.
(2) المرجع نفسه، ص53 ـــ 55.
(3) المرجع نفسه،ص13.

4/" أكد ابن قتيبة ما فطن إليه ابن سلام من أن اختلاف الرواية قد يؤدي إلى فكرة السرقة، فهو يذكر أبياتا لأبي كبير الهذلي، ويقول إن الرواة ينسبونها لتأبط شراً ".(1)
"ويذكر أيضًا أن الرواة ينسبون إلى أبي الطمحان القيني أبياتا للقيط ابن زرارة". (2)

5/" يتضح من السرقات التي أوردها ابن قتيبة أنه كان منتبها إلى قسمين منها لأنه كان يجمع أمثلتها الموحدة . وإن كان لا يشير إلى القسم الذي تتبعه هذه الأمثلة . فابن قتيبة يشير إلى سرقة الألفاظ كقول امرئ القيس "(3):

فلأيا بلأي ما حملنا غلامنا
على ظهر محبوك السراة محنب.

وقول زهير:

فلأيا بلأي ما حملنا غلامنا
على ظهر محبوك ظماء مفاصله.

وهو أيضا يشير إلى سرقة المعاني فهو يقول إن زهيراً والنابغة أخذا معنى بيت أوس بن حجر:

لعمرك إنا والأخاليف هؤلاء
لفي حتبة أظفارها لم تقلم .

فقال زهير:
لذى أسد شاكي مقذف
له لبد أظفاره لم تقلم .

وقال النابغة:
وبنو قعين لامحالة أنهم
آتوك غير مقلمي الأظفار.

(1) ابن قتيبة ،الشعر والشعراء،ص421.
(2) المرجع نفسه،ص54.
(3) المرجع نفسه،ص447.

6/ تنبه ابن قتيبة إلى أن الإتباع والأخذ يكونان في الطريقة والنهج أيضا دون اللفظ والمعنى، فهو يقول عن مسلم بن الوليد "وهو أول من ألطف في المعاني ورقق القول ، وعليه يعول الطائي". (1)

ويضيف طه إبراهيم أخريين ، يقول في الأولى : "إن ابن قتيبة لم يستخدم لفظ السرقة في الإسلاميين ومن قبلهم وأنه لم يجار معاصريه في هذا الاستعمال الذي أكثروا منه نقد المحدثين . ولابد في صده عن هذا الاصطلاح من حكمة. ولعله يرى ما يراه القاضي الجرجاني في أن ذلك عند القدماء أدنى إلى التوارد منه إلى الإغارة والسلب ، أو لعله لا يرى لنفسه بت الحكم على شاعر بالسرقة كما فعل القاضي بعده". (2)

وقد بينا من قبل أن طه إبراهيم لم يتنبه إلى الموضع الذي وصف فيه ابن قتيبة المعذل بأنه كان أشدهم إخفاءاً للسرقة، ولهذا نستطيع أن نعدل ملاحظة طه إبراهيم فنقول إن ابن قتيبة لم يتوسع في اتهام الإسلاميين ومن قبلهم بالسرقة، وإنما كان ينسب إليهم الأخذ وهو أخف من السرقة لفظاً عند النقاد.

أما الملاحظة الثانية فقد وجد طه إبراهيم أن ابن قتيبة لا يقول في محدث بعد بشار ومما سبق إليه فأخذ منه ويتساءل الكاتب" أذلك لأن الناقد يستطيع أن يستقصي ما أخذه القدماء بعضهم من بعض لقلته وندرته ولا يستطيع أن يفعل ذلك في المحدثين؟أم لأنه يرى أن من شأن المحدثين ألا يبدعوا وألا يخترعوا" (3).وردنا على هذه الملاحظة هو أن ما ذكره الكاتب عن ابن قتيبة صحيح لا مطعن فيه ولكن تساؤله ليس بصحيح لأن بشارا ًنفسه كان محدثا ، بل يعتبر رأس المحدثين، فما دام ابن قتيبة قد جعله سابقا إلى معنى فهو إذن يرى أن من شأن المحدثين أن يبدعوا ويخترعوا.

هذه هي نظرات ابن قتيبة في موضوع السرقات وهي – كما نرى– أوسع دائرة من نظرات ابن سلام وإن كانت لا تزال بعيدة عن أن تكون منهجاً له معالم محددة.

---

(1) ابن قتيبة ،الشعر والشعراء،ص528.
(2) طه إبراهيم ،تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص177.
(3) المرجع نفسه،ص178.

3- عيار الشعر لابن طباطبا العلوي (سنة 322هـ) :

ويعتبر هذا الكتاب من أوائل الكتب النقدية التي وصلتنا،وصاحبه هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي من نقاد القرن الثالث وأوائل الرابع . وقد تعرض في كتابه للسرقات فالتمس العذر للمحدثين "لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة " **(1)**. ولهذا السبب أباح للشاعر الاقتداء بأشعار الأقدمين ولكن" ليس الاقتداء بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن ".**(2)**

ولا يبيح ابن طباطبا السرقة على إطلاقها،أو تصنع المهارة في إخفائها، بل ينبغي على الشاعر ألا " يغير على معاني الشعر فيودعها شعره ، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول ، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة" .**(3)**

ويخرج ابن طباطبا بفكرة جديدة–وإن كانت مبنية على فكرة الرواية أصلا– لها قيمتها حقا في ميدان الأدب والنقد ، وهي فكرة التمرس بآثار السابقين، لا نقلها ، أو محاولة السرقة منها. فابن طباطبا يطلب إلى الشاعر أن " يديم النظر في الأشعار .... لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها . فإذا جاش فكره بالشعر، أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب الكثيرة ، فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه، ويذهب في ذلك إلى ما يحكي عن خالد بن عبد الله القسري فإنه قال :
–حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها ، فتناسيتها ، فلم أر بعد شيئًا من الكلام إلا سهل علي– فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه ، وتهذيبا لطبعه ، وتلقيحا لذهنه ، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته".**(4)**

"هذه هي الفكرة الجديدة التي قررها ابن طباطبا العلوي، وقد كان من المعتقد أن القاضي الجرجاني هو أول من قررها فيما سماه **الدربة**، ولكننا الآن نعرف المصدر الذي استقى منه القاضي فكرته . وشيء آخر نريد أن نسجله وهو أن القاضي الجرجاني لم يربط فكرة الدربة بالتقليد و السرقة كما فعل ابن طباطبا فيما قدمنا من كلامه . بل إن ابن طباطبا كان مهتما بهذه الفكرة إلى حد كبير حتى إنه ألف كتابا خاصا بها سماه (تهذيب الطبع)" **(5)** ، ضاع فيما ضاع من تراثنا الفكري.

---

(1) ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر– نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، 2005م ،ص 12.
(2) المرجع نفسه،ص12.
(3) المرجع نفسه،ص12.
(4) المرجع نفسه،ص13.
(5) المرجع نفسه، ص13.

ويضع ابن طباطبا قواعد للسرقة الحسنة فيقرر أن الشاعر إذا تناول " المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها ، لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه".(1)

ووسيلة ابن طباطبا إلى ذلك تنحصر في:

أ- إلطاف الحيلة في الأخذ .

ب- تدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها.

جـ- تلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها .

د- استعمال المعاني في غير الجنس الذي تناوله منه الشاعر.

هـ- تناول المعنى اللطيف في المنثور وجعله شعرا.

"ويجعل ابن طباطبا هذه الوسيلة الأخيرة أخفى الوسائل وأحسنها ويستشهد على ذلك بإجابة العتابي حين سئل : بماذا قدرت على البلاغة؟! فقال : بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول" (2). ولا شك أن ابن طباطبا هو أول من جعل الأخذ من النثر من السرقات الحسنة فقط لاحظ النقاد من قبله هذا النوع من الأخذ، ولكنهم لم يجعلوه من بين قواعد السرقة المستحسنة.

4- كتاب الموشح للمرزباني (سنة 384هـ) :

يعتبر هذا الكتاب من الكتب العامة في النقد لأنه(في مآخذ العلماء على الشعراء) و صاحبه هو أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني وله كتاب آخر أسماه(كتاب الشعر) تكلم فيه عن فضائله ووصف نعوته وعيوبه، وفصل فيه الكلام على السرقات.ولكن هذا الكتاب لم يصلنا ، وعلى هذا فسنحاول أن نتبين منهج المرزباني في دراسة مشكلة السرقات من كتاب الموشح . والواقع أن المرزباني لا يعرض في الموشح دراسة منهجية في السرقات ، ولكنه يكثر من أخبارها ، ويستخدم في سرد هذه الأخبار المصطلحات التي سبق إن استخدمها النقاد المتقدمون عليه كالنسخ والمصالتة والانتحال والاجتلاب والاحتذاء والنقل . ولكنه يزيد اصطلاحا جديدا وهو **المسخ** ويقصد به تقصير الشاعر عن المعنى الذي أخذه من سابقه . يقول المرزباني مثلا إن بيت بشار(3):

جَفَتْ عَيْنِي عَنِ التَّغْمِيضِ حَتَّى كَأَنَّ جُفُونَهَا عَنْهَا قِصَارُ.

---

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، ص14 .

(2) المرجع نفسه،ص 14.

(3) ينظر: المرزباني، الموشح في مآخذ العلماءعلى الشعراء،تح محمد علي البجاوي،دار الفكر العربي،القاهرة،1965م، ص12.

" قد مسخه العتابي فقال :

وفِي المَآقي اِنْقِبَاضٌ عَن جُفُونِهِمَا وفِي الجُفُونِ عَن الآمَاقِ تَقْصِيرُ".(1)

ويميل المرزباني إلى كراهية التعصب في الإدعاء على شاعر بالسرقة،فحين روى عن الأصمعي قوله: تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة قال"ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال".(2)

ويعيد المرزباني ما سبق أن قرره النقاد من قبل بشأن السرقة الممدوحة والسرقة القبيحة، فيقول:
" ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى:

-1 يزيد في إضاءة المعنى .
-2 أو يأتي بأجزل من الكلام الأول.
-3 أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ولا يفتضح به .
-4 وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه" (3) . ويقول في موضع آخر: " وحق من أخذ معنى وقد سبق إليه أن يصنعه أجود من صنعه السابق إليه، أو يزيد فيه عليه حتى يستحقه،فأما فإذا قصر عنه فإنه مسيء معيب بالسرقة، مذموم في التقصير".(4)

هذه النظرات العامة للمرزباني، وواضح أنه لم يجدد فيها شيئا يستحق أن نسجله له ولكننا آثرنا الحديث عنه طبقا لخطتنا في استقصاء مناهج النقاد.

---

(1) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماءعلى الشعراء ،ص293.
(2) المرجع نفسه ،ص106.
(3) المرجع نفسه ،ص312 .
(4) المرجع نفسه ،ص293 .

5- كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (سنة 395هـ) :

اهتم أبو هلال بدراسة السرقات في كتابه اهتماما كبيرا،وقد جعل دراسته في فصلين: الأول في حسن الأخذ، والثاني في قبح الأخذ .

ويمكننا حصر منهج أبي هلال في في دراسته لمشكلة السرقات فيما يلي :
1- جعل أبو هلال المعاني على ضربين : " الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إلمام يقتدى به فيه ، والآخر يحتذيه على مثال تقدم ".**(1)**
2- يقرر أبو هلال أن الناس لا غنى لهم عن تناول معاني المتقدمين، كما يقرر أن المعاني مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي وإنما يتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها.**(2)**
3- يؤمن أبو هلال بتوارد الخواطر،فقد يقع للمتأخر معنى سبق إليه المتقدم من غير أن يلم به.

4- يؤمن أبو هلال بالأخذ الحسن ، ويضع له القواعد التالية**(3)** :

أ - أن يكسو المتأخر معنى المتقدم ألفاظ من عنده.
ب- أن يصوغه صياغة جديدة ويورده في غير حليته الأولى.
جـ -أن يزيد في حسنه تأليفه ، وجودة تركيبه ، وكمال حليته.
د- أن يأخذ معنى من النثر فينظمه.
هـ- أن ينقل المعنى من غرض لآخر.
و- أن يخفي الشاعر سرقته"فالحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى.

---

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين : الكتابة و الشعر ، تح د مفيد قميحة،دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان،1981م،ص 29.
(2) ينظر:المرجع نفسه ،ص196.
(3) ينظر:لمرجع نفسه ،ص198.

5-" يحصر أبو هلال الأخذ القبيح فيما يلي" **(1)**:

أ- أخذ المعنى بلفظه كله.
ب- أخذ المعنى بأكثر لفظه.
جـ- عرض المعنى الجميل في معرض مستهجن.
د- أخذ البين الواضح بإخفائه.
هـ- أخذ الموجز المختصر بإطالته من غير زيادة في معناه.

6- فطن أبو هلال إلى أثر البيئة في تشابه المعاني ، وجواز توارد الخواطر، فهو يقول : " وإذا كان القوم في قبيلة واحدة ، وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة ". **(2)**

وهذه هي القواعد التي ارتكز عليها منهج أبي هلال العسكري في تناوله لمشكلة السرقات، ويمكننا أن نقول مطمئنين إنها جميعا قواعد قديمة سبقه النقاد إليها ولا نرى فيها شيئا جديدا يستحق أبو هلال التمجيد من أجله، فمندور مثلا يقرر أن العسكري وضع لهذه المشكلة أصدق حل**(3)**. ولا ندري ما هو هذا الحل الذي وضعه أبو هلال العسكري دون النقاد السابقين عليه.وإبراهيم سلامة يقول إن" السرقات باب جديد...فتحه رجال النقد قليلا،وألح عليه العسكري بالطرق،فكان سابقا بالتدوين، وإن كان مسبوقا بالفكرة وتطبيقاتها" **(4)**. ومما تقدم نعلم تمام العلم أن أبا هلال كان مسبوقا بالتدوين أيضاً. "أما بدوي طبانة فقد بالغ حين قرر أن دراسة العسكري للسرقات دراسة فريدة في بابها" **(5)**،و"أنه من السابقين إلى التنبيه إلى أثر البيئة"**(6)**. وسنعلم عند الحديث عن الوساطة أن القاضي الجرجاني قد يبق أبا هلال في التنبه إلى أثر البيئة.

ولعل الجديد عند أبي هلال حقًا،جعله للمعاني على ضربين: مبتدع،ومولد، وتنبه إلى أن المعنى المبتدع يكون معنى انفعاليًا.فهو يقول إنه" للأديب عند الخطوب الحادثة، ويتنبه له عند الأمور الطارئة" **(7)**.ومع إيمان أبي هلال بوجود المعاني المبتدعة، فهو يقرر أنه" ليس لأحد من أصناف القائلين غني عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم".**(8)**

---

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 229 ــــ 232 .
(2) المرجع نفسه نفسه، ص 230 .
(3) ينظر:محمد مندور،النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،1996م،ص280 .
(4) إبراهيم سلامة ،بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الأنجلو،القاهرة،ط2 ،1951م، ص201.
(5) بدوي طبانة،أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، لبنان،ط3،1981م،ص165.
(6) المرجع نفسه،ص176.
(7) أبو هلال العسكري، الصناعتين ،ص69.
(8) المرجع نفسه ، ص196.

وأبو هلال بهذه الحقيقة إنما يؤمن بطبيعة فن الشعر، ويدرك أثر الإطارين الشعري والثقافي في تكييف إلهام الشاعر بمعانيه وفرض تصورات الأقدمين عن فنه الشعري،كما أنه يؤمن بالاستحياء لأنه قائم على فكرة توليد المعاني التي أشار إليها.

ولا يفوتنا قبل أن ندفع أبا هلال أن نقرر أنه قد سار في الاتجاه الذي يرمي إلى إبعاد مشكلة السرقات عن محيط النقد الأدبي،وربطها بالبلاغة، وذلك واضح في كلامه عن كمال الحلية، والصياغة، والحذق في رصف الألفاظ، وعقد المنثور أي السرقة من النثر،ولعل ابن المعتز هو أول من سار في هذا الاتجاه باستنباطه سرقة من البديع.

6- العمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق القيرواني (سنة 456هـ) :

يعتبر أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني من القمم الشامخة في نقدنا العربي.وهو يتناول مشكلة السرقات في كتابين له من كتب النقد العامة: أولهما كتاب العمدة، والثاني قراصنة الذهب. ومن الممكن أن نقول أن منهج ابن رشيق في دراسة السرقات في كتاب العمدة قد استوعب جميع الأفكار التي سبقته.ولم يكن له إلا فضل جمعها وتأكيدها بالأمثلة المختلفة، وإن كانت له مع ذلك نظرات- في بعض المواضع-لها قيمتها،ويبدو لنا أن ابن رشيق القيرواني قد اتبع خطوات أبي هلال في دراسة السرقات إذ بدأ مثله بتقسيم المعاني إلى صنفين: **"**مخترع لم يُسبق قائله إليه، ومولد يسترجعه الشاعر من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، ولا يقال له سرقة**" (1)**. على أن ابن رشيق يضيف إلى ذلك أن الشعراء لازالوا يخترعون – أي أنه يؤمن بأن المعاني لم تستنفذ – كما يقرر بعض النقاد .

وابن رشيق يهتم بالمصطلحات الكثيرة اهتماما كبيرا، فهو يبدأ دراسته بإظهار الفرق بين **الاختراع** و**الإبداع** مع أن معناهما في العربية واحد. ويمضي ابن رشيق في تحليل اللفظتين حتى يصل إلى أن الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ **(2)**. وينقل ابن رشيق في الجزء الثاني من كتابه آراء القاضي الجرجاني قائلا عنه**"** وهو أصح مذهبا ، وأكثر تحققا من كثير ممن نظر في هذا الشأن**" (3)**،ثم ينقل ابن رشيق آراء عبد الكريم بن إبراهيم النشلي في السرقات،وليس هناك جديد فيها اللهم إلا الروح البلاغية التي أماتها، فهو يجعل السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذهما يذكر أن السرق أيضاً إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة وهاتان فكرتان لا بأس بهما . ثم تملي عليه روحه البلاغية هذه القاعدة العجيبة وهي أن **"**اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات!**" (4)** ، ومفهوم أنه يعني بأوسط الحالات عدم المبالغة في السرقة، وكأن على الشاعر أن يتعمد السرقة تعمدا فلا يبالغ فيها.

---

(1)ابن رشيق القيرواني ،العمد ة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح محمد محي الدين عبد الحميد، ج1،دارالجيل،بيروت،1981م، ص 176 .

(2) ينظر:المرجع نفسه،ص177 .

(3) المرجع نفسه،ج2 ،ص215 .

(4) المرجع نفسه،ج2 ،ص216 .

هذه هي آراء عبد الكريم التي ينقلها ابن رشيق، ومن الواضح جدا بُعد هذه الآراء عن الروح النقدية الحية،واتسامها بالجمود والتحجر. فعبد الكريم لا يجعل من السرقة استحياء أو تأثرا أو أي معنى آخر يدل على اللاوعي عند الشاعر حين يأخذ معنى تقدمه، ولكنه يجردها من كل هذه المعاني ويجعلها سرقة محضة جامدة.

"ويترك ابن رشيق عبد الكريم ليمضي في سرد سلسلة طويلة من الاصطلاحات محاولا تفسيرها للدلالة على أنواع السرقات، وهذه الاصطلاحات هي"(1):

1- **الإصطراف:** "وهو أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه".(2)

2- **الاجتلاب أو الاستلاق:** "هو اصطراف بين من جهة المثل".(3)

3- **الانتحال:**يقال للشاعر إذا ادعى شعراً لغيره.

4- **الادعاء:** يقال لغير الشاعر إذا ادعى شعراً لغيره.

5- **الإغارة:** أن يصنع الشاعر بيتاً ، ويخترع معنى مليحاً، فيتناوله من هو أعظم منه ذكراً، وأبعد صوتاً، فيروي له دون قائله.

6- **الغصب:** "أن يأخذ الشاعر بيتاً من شاعر آخر عن طريق التهديد، كما فعل الفرزدق ببيت الشمردل".(4)

7- **المرافدة أو الاسترفاد:**إذا أخذ الشاعر بيتاً من شاعر آخر كهبة.

8- **الاهتدام أو النسخ:** وهو السرقة فيما دون البيت.

9- **النظر والملاحظة:** وذلك حين يتساوى المعنيان دون اللفظ مع خفاء الأخذ، أو إذا تضاد المعنيان ودل أحدهما على الآخر.

10- **الإلمام:** نوع من النظر، أو هو تضاد المعنيين.

11- **الاختلاس أو النقل:**وهو تحويل المعنى من غرض لآخر.

12- **الموازنة:** أخذ بنية الكلام فقط.

13- **العكس:** جعل مكان كل لفظة ضدها.

14- **المواردة:** إذا لم يسمع الشاعر قول الآخر وكانا في عصر واحد.

15- **الالتقاط والتلفيق أو الاجتذاب والتركيب:**وهو تأليف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض.

---

(1) ابن رشيق القيرواني ،العمدة ،ج2 ،ص216 ـــ 223 .

(2) هذه سرقة محضة فاضحة وقد عرفت في العصر الجاهلي ، وظلت موجودة في العصرين الأموي والعباسي كما بينا في حديثنا عن الفرزدق وأبي نواس خاصة.

(3) **الاجتلاب** شيء والمثل أي الاقتباس والتضمين في شيء آخر، رأينا هذا في حديثنا عن كتاب ابن سلام إذ سأل يونس عن بيت فقال(هو النابغة أظن الزبرقان استزاده، في شعره كالمثل حين جاء موضعه لا مجتلبا له) فالاجتلاب كما فسرناه سرقة محضة.

(4) الإغارة والغصب والاصطراف كلها ذات معنى واحد.

16- **كشف المعنى:** وهو توضيح المعنى المأخوذ وإبرازه.

هذه هي المصطلحات التي استخدمها ابن رشيق، والتي نجدها مجتمعة عنده لأول مرة، إذ أن أغلب هذه المصطلحات قد مر بنا في كتابات النقاد المتقدمين وإن كان أحد منهم لم يحدد لنا معانيها كما فعل ابن رشيق. ويبدو أن هذه المصطلحات قد ثبتت في عصر ابن رشيق ولم تعد قابلة للتغيير أو التعديل، لأن كل البلاغيين الذي أتوا بعد ذلك قد استخدموها كما هي مثبتة في العمدة.وهذه المصطلحات ليست في الواقع لابن رشيق ، بل هي للحاتمي- كما صرح بذلك ابن رشيق نفسه- نقلها عنه من كتابه المفقود (حلية المحاضرة).

وقد وصف ابن رشيق هذه المصطلحات بأنها"ألقاب محدثة، ليس لها محصول إذا حققت... فكلها قريب من قريب ، وقد استعمل بعضها في مكان بعض".**(1)**

ويذكر ابن رشيق بعد ذلك مواضع الأخذ الحسن وهي**(2)**:

1/ اختصار المعنى إذا كان طويلا .
2/ بسطه إذا كان كزا.
3/ تبيينه إذا كان غامضا.
4/ أن يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا.
5/ أن يختار له رشيق الوزن إن كان جافيا.
6/ صرفه عن وجهه إلى وجه آخر.

أما قبح الأخذ عنده فهو"أن يعمل الشاعر معنى رديئا ولفظا مستهجنا، ثم يأتي بعده فيتتبعه فيه على رداءته".**(3)**

ومن الطبيعي أن السرقة القبيحة ليست هذه التي يقررها ابن رشيق في هذا الكلام العجيب، بل السرقة القبيحة- كما قررها النقاد من قبل- تنحصر في مسخ المعاني أو الألفاظ أو الأساليب التي يتناولها الشاعر ممن قبله.

ويهتم ابن رشيق بنوع آخر من السرقات يجعله من أجلها وهو نظم النثر، وقد رأينا من قبل أن النقاد لاحظوا هذا النوع وأشاروا إليه حتى إن المبرد أخرج لأبي العتاهية أبياتا نقل معانيها من الأقوال المأثورة لحكماء اليونان.واهتم ابن طباطبا كذلك في كتابه(عيار الشعر)، ولكن منذ دخول مشكلة السرقات في دائرة البلاغة- ابتداءاً من عصر ابن المعتز فيما نرى- أخذ البلاغيون يهتمون بهذا النوع من السرقات اهتماما كبيرا، فنبه عليه أبو هلال ، وجعله مثالا لفطنة الشاعر، وأورد له الثعالبي أمثلة كثيرة.

---

(1) ابن رشيق القيرواني ،العمد ة ،ج2 ،ص215 .
(2) ينظر:المرجع نفسه،ص 223 .
(3) المرجع نفسه،ص 224 .

أما العميدي فله كتاب خاص بهذه الناحية ذكره ياقوت واسمه (الإرشاد إلى حل المنظوم والهداية إلى حل نظم المنثور).وابن رشيق هو الآخر يذكر له أمثلة كثيرة.
منها قول عيسى عليه السلام: " تعملون السيئات وترجون أن تجازوا عليها بمثل ما يجازى به أهل الحسنات، أجل لا يجني من الشوك العنب".(1)
فقال ابن عبد القدوس:

إذا وترت امْرَءاً فاحْذَرْ عَدَاوَتَهُ مَنْ يَزْرَعِ الشَّوْكَ لاَ يَحْصُدْ بِهِ عِنَبا.
ويعقب ابن رشيق على ذلك بقوله" فما جرى هذا المجرى، لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق".(2)

7- قراصنة الذهب في نقد أشعار العرب لا بن رشيق:

وندع كتاب العمدة لنرى إذا إن كان ابن رشيق قد أضاف شيئا جديدا إلى منهجه في رسالته المشهورة(قراصنة الذهب في نقد أشعار العرب) أم أنه ظل عند آرائه التي أثبتها في العمدة؟ الواقع أن ابن رشيق في هذه الرسالة يسلك في دراسة السرقات سبيلا أخرى غير التي سلكها في العمدة،فهو يحصر السرقات في الأنواع البديعية، يقول"السرقة إنما تقع في البديع النادر، والخارج من العادة وذلك في العبارات التي هي الألفاظ" (3). وهو يجعل "المطابقة والتجنيس أفضح سرقة من غيرها لأن التشبيه وما شاكل يتسع فيه القول، والمجانسة والتطبيق يضيق فيما تناوله اللفظ"(4)، ويمضي ابن رشيق بعد ذلك في ذكر أنواع السرقات البديعية كالإيغال ، والتتبيع، والمبالغة، والتتميم، والالتفات. "وهو يجعل امرؤ القيس سابقا إلى أكثر هذه الأنواع البديعية ثم أتبعه الشعراء بعد ذلك" (5). ويذكر ابن رشيق بعد ذلك أنواع الحذق في الأخذ، وهي لا تخرج عما أثبته في العمدة،كما أنه جعل المنثور سرقة مغتفرة كما سبق أن قرر في العمدة.

على أن لابن رشيق خطرات نفسية عميقة في هذه الرسالة لم تظهر في كتاب العمدة قط، فهو يقول"يمر الشعر بمسمع الشاعر لغيره ، فيدور في رأسه ، أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديما... وربما كان ذلك اتفاق قرائح،وتحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخذ عن الآخر" .(6)

---

(1) ابن رشيق القيرواني ،العمد ة ،ج1، ص211.
(2) ابن رشيق القيرواني ،العمد ة ،ج2، ص225. اهتم المتأخرون بهذا النوع اهتماما كبيرا، وتوسع(فون جروناوم) في الحديث عنه في بحثه عن السرقات.ولاشك أن أهميته ترجع إلى إفساح المجال للشعر،فيأخذ معانيه من النثر لأنه أوسع منه دائرة، وحتى لا يكرر الشعراء أنفسهم، خاصة بعد ذهاب عصر الفحول.
(3) ابن رشيق القيرواني ،قراصنة الذهب في نقد أشعار العرب،مطبعة النهضة، القاهرة،1926م ،ص14.
(4) المرجع نفسه،ص 18.
(5) المرجع نفسه،ص 23.
(6) المرجع نفسه،ص42.

ويجعل ابن رشيق الفرزدق مثالا لذلك"لأنه كان راوية للشعر مكثرا منه" (1).وواضح من هذا الكلام أن ابن رشيق يؤمن بفكر ثلاث:

الأولى: أن الشاعر قد يستمد أفكاره بطريقة لا شعورية من المختزن بذاكرته.

الثانية: هي توارد الخواطر وقد سبق بعض النقاد إلى تقريرها.

الثالثة: تنبهه إلى تأثير رواية الشعر في تشابه الإنتاج الفني.

ويضيف ابن رشيق شيئا جديدا حقا جديرا بالإعجاب والتسجيل، وهي فكرة تختص بشعرنا العربي فحسب لأنه محدد بالوزن والقافية الموحدة،يقول ابن رشيق: "والذي أعتقده وأقول به،إنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعرا ما وقافية ما لمن قلبه، وكان من الشعراء من له شعر في ذلك الوزن وذلك الروي،وأراد المتأخر معنى به فأخذ في نظمه- أن الوزن يحضره، والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ حتى يورده نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته، وإن لم يكن سمعه قط".(2)

هذه هي الفكرة العميقة التي نسجلها لابن رشيق كتعليل قوي لمشكلة السرقات في الشعر العربي في نطاق حدوده العامة التي تكيِّف طبيعته.وهكذا نرى ابن رشيق قد عوض دراسته في العمدة- التي تتسم بالجمود البلاغي والاقتصار على نقل الآراء المختلفة دون تمحيصها- بهذه الدراسة التي تظهر فيها شخصيته قوية واضحة.

8- أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (471هـ):

منهج عبد القاهر في دراسته للسرقات في كتابه (أسرار البلاغة) تفرق في فصلين يكمل كل منهما الآخر . وهو يجعل المعاني قسمين:

الأول: عقلي:

" يتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة، ويوجد له أصل في كل لسان ولغة" (3). ويكون مجراه في الكتابة الأدبية" مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء،والفوائد التي تثيرها الحكماء،ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة رضي الله عنهم،ومنقولا من أثار السلف الذين شأنهم الصدق،وقصدهم الحق،أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة، والحكم المأثورة عند القدماء". (4)

---

(1) ابن رشيق القيرواني ،قراصنة الذهب ،ص23.
(2) المرجع نفسه،ص43.
(3) عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر،دار المدني ، جدة ، 1991م، ص299 .
(4) المرجع نفسه،ص298 .

فمثلا قول المتنبي:

لا يَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِنَ الَأذَى حَتَّى يُرَاقَ عَلَى جَوَانِبِهِ الدَّمُ.

"معنى معقول لم يزل العقلاء يقضون بصحته ، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنته.وبه جاءت أوامر الله سبحانه، وعليه جرت الأحكام الشرعية والسنن النبوية، وبه استقام لأهل الدين دينهم، وانتفى عنهم أذى من يفتنهم ويضرهم إذ كان موضع الجبلّة على ألا تخلو الدنيا من الطغاة الماردين، والغواة المعاندين... ".**(1)**

الثاني : تخييلي:

وهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وأن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي. ويقول عبد القاهر إن هذا القسم لا يحيطه تقسيم، لأنه كثير المسالك. ويمثل له بقول أبي تمام:

لا تُنْكِرِي عَطَلَ الكَرِيمِ مِنَ الغِنَى فالسَّيْل حَرْبٌ لِلْمَكَانِ العَالِي.

" فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذ كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره،وكان الغني كالغيث في حاجة الخلق إليه، وعظم نفعه – وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول السيل عن الطود العظيم . ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام .. ". **(2)**

ومن هذا القسم نوع "يجيء مصنوعا قد تُلطف فيه ، واستعين عليه بالرفق والحذق حتى أعطى شيئا من الحق ، وغُشي رونقا من الصدق" **(3)**. ويضرب عبد القاهر مثلا له قول بشار:

الِشيْبُ كُرْهٌ وَكُرْهٌ أَنْ يُفَارِقَنِي أَعْجِبْ بِشَيْءٍ عَلَى البَغْضَاءِ مَوْدُودِ.

" هو من حيث الظاهر صدق وحقيقة ، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب ،فإذا أدركه كره أن يفارقه ، فتراه لذلك ينكره ويكرهه....إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة .فإما كونه مرادًا وموْدوداً فمتخيل فيه،وليس بالحق والصدق...".**(4)**

هذا هو تقسيم عبد القاهر للمعاني،وهو في الواقع قد فلسف تقسيم النقاد السابقين للمعاني إلى معنى عام مشترك ومعنى خاص، فأطلق عبد القاهر على القسم الأول **المعنى العقلي** وعلى القسم الثاني **المعنى التخييلي** . وعلى هذا الأساس ينتفي ظن السرقة عن المعنى العقلي ، ولا يكون إلا في المعنى التخييلي،وإن كان عبد القاهر سينفي السرقة عن هذا المعنى أيضا .

---

(1) عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة ،ص301 .
(2) المرجع نفسه ،ص302 .
(3) المرجع نفسه ،ص302.
(4) المرجع نفسه ،ص303 .

ويعود عبد القاهر فيتناول في فصل آخر تقسيم المعنى إلى مشترك وخاص بطريقة بلاغية فلسفية، على غير الطريقة التي اتبعها في الفصل الأول. فهو يجعل الاتفاق بين الشاعرين على وجهين:

الأول: "أن يكون في الغرض على العموم . وهذا الاتفاق لا يدخل في الأخذ، والسرقة والاستمداد، والاستعانة. كوصف الممدوح بالشجاعة والسخاء ، وأحسن الوجه والبهاء". **(1)**

الثاني: "الاشتراك في وجه الدلالة على الغرض ، وذلك بأن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلا . وهذا النوع ينقسم إلى أقسام: منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف على الوجه البليغ، والغاية البعيدة كالتشبيه بالأسد في البأس ، والبحر في الجود، ومنها ذكر هيئات تدل على الصفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلة الفكر".**(2)**

وهذا القسم يجب أن ينظر فيه"فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقرا في العقول والعادات، فإن حكم ذلك – وإن كان خصوص المعنى حكم العموم الذي تقدم ذكره.من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة، والبحر في السخاء.وكذلك قياس الواحد في خصلة من الخصال على المذكور بذلك،والمشهور به،والمشار إليه، سواء كان ممن حضرك في زمانك،أو كان ممن سبق في الأزمنة الماضية،والقرون الخالية لأن هذا مما لا يختص بمعرفته قوم دون قوم،ولا يحتاج في العلم به إلى روية واستنباط ، وتأمل وتدبر– إنما هو في حكم الغرائز المركوزة في النفوس، والقضايا التي وضع العلم بها القلوب" **(3)**، " أما إذا كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظم وتدبر، وينال ه بطلب واجتهاد وكان درا في قعر بحر، لابد له من تكلف الغوص عليه،وممتنعا في شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه فهو الذي يجوز أن يدعي فيه الاختصاص، والسبق ، والتقدم، والأولية. وأن يجعل فيه سلف وخلف، ومفيد ومستفيد، وأن يقضي بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين".**(4)**

وبمعنى آخر فإن عبد القاهر يجعل ما سبق أن سماه "المعنى العقلي" اتفاقا في الغرض على العموم، وما سبق أن سماه "المعنى التخييلي" اتفاقا في وجه الدلالة على الغرض.وكل هذه التسميات ليست إلا محاولة لفلسفة ما سبق أن قرره النقاد من أن المعاني قسمان: مشترك عام الشركة، وخاص. على أن عبد القاهر يستخدم نظريته في النظم في تقرير مدلول هذين القسمين: المشترك والخاص من المعاني– تقريرا نهائيا لا مجال فيه لزيادة بعد ذلك.فهو يقول إن المشترك العامي ، والظاهر الجلي – الذي قرر أن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه– إنما يكون كذلك منه ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة، وساذجا لم يعمل فيه نقش.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ص 384 .
(2) المرجع نفسه ،ص383 .
(3) المرجع نفسه ،ص385 .
(4) المرجع نفسه ،ص385 ــ 386 .

" إنما يكون كذلك منه ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة، وساذجا لم يعمل فيه نقش. فأما إذا ركب عليه معنى ، ووصل به لطيفة ، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صار بما غير من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض- داخلا في قبيل الخاص الذي يُملك بالفكرة والتعمل، ويوصل إليه بالتدبر والتأمل"(1).ومعنى هذا أن عبد القاهر يقرر عموم الشركة في المعاني المجردة فحسب،ولكن الصياغة تخرج هذه المعاني من العموم إلى الخصوص.

ولقد سبق أبو هلال العسكري إلى هذه الفكرة حين قرر أن العبرة بالكساء الذي يكسو به الشاعر معناه، ومن ثم اتخذ من الصياغة دليلا على السرق،إلا أن عبد القاهر قد جعل من هذه الفكرة أساساً ثابتا للحكم على المعاني، ورفع من شأن الصورة الشعرية حين جعلها أساسا للجمال الفني الذي يبدعه الشاعر، فيستحق به المعنى، حتى ولو كان هذا المعنى مكرراً مشتركا، وذلك لأنه قد أتي به – كما يقول عبد القاهر– "من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخييل، فصار لذلك غريب الشكل ، بديع الفن، منيع الجانب، لا يدين لكل أحد".(2)

ويتناول عبد القاهر بعد ذلك تأثير هذا التصوير الفني الذي يبدع به الشاعر المعنى فيقول"...فالاحتفال في الصنعة والتصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم.وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر،فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا يُنكر مكانه ولا يخفى شأنه".(3)

وبإدراك عبد القاهر لهذا التأثير النفسي الذي يحدثه التصوير الفني للمعنى المشترك،يصل تقسيم النقاد للمعاني إلى غايته، ويُعرف على وجه التحديد المعنى المشترك بين الناس الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، والمعنى المبتدع الخاص الذي ينحصر فيه ادعاء السرق وإن كان عبد القاهر لا يرى هذا الادعاء بل يجوّز فيه الاختصاص والسبق، وأن يُجعل فيه سلف وخلف، ومفيد ومستفيد ، وأن يقضي بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين كما سبق أن رأينا، والمعنى المشترك الذي يبدع الشاعر في تصويره فيصير خاصا به ، والمعنى المبتدع الخاص الذي يكثر تداوله ويستفيض حتى يصبح مشتركا.

والقسمان الأخيران قد فطن عبد القادر إلى أهميتها – وإن كان ابن سلام وابن قتيبة قد فطنا قبله إلى ذلك المعنى المبتدع الخاص الذي يكثر تداوله حتى يصبح مشتركا- بحديثهما عن اتباع الشعراء لامرئ القيس في أكثر معانيه المبتدعة،ثم أكد القاضي الجرجاني هذا المعنى أيضاً بصورة قوية ثابتة.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ص 386 .

(2) المرجع نفسه ،ص388 .

(3) المرجع نفسه ،ص389 .

على أن عبد القاهر قد استكمل ما فات القاضي الجرجاني والآمدي في دراستهما للمعاني التي هي عماد مشكلة السرقات –،وحوّل دراسة السرقات من دائرة الجمود والاتهام إلى دراسة فنية خالصة للمعاني وتطورها وتأثر الشعراء بعضهم ببعض، إلى ما سوى ذلك من دقائق فنية تنفي وجود سرقة على الإطلاق، إلا أن تكون نسخا ومكابرة.

ويبدو أن عبد القاهر قد قال كلمته الأخيرة في دراسة السرقات، لأننا لن نصادف بعده ناقدا يستطيع أن يضيف شيئاً جديداً – إلا في النادر– بل على العكس من ذلك ، سنجد أن البلاغيين قد جمدوا في هذه الدراسة ، حتى أصبحت – تقريبا– آية قرآنية لا يملون تلاوتها.

9- المثل السائر ، الجامع الكبير، الاستدراك لابن الأثير (سنة 637هــ):

أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد الشيباني المعروف بابن الأثير من أبرز النقاد والبلاغيين المتأخرين.وقد تناول مشكلة السرقات في ثلاثة كتب:

أولها: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.

والثاني: "الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور". (1)

والثالث: "الاستدراك في الأخذ على المآخذ الكندية من المعاني الطائية" .(2)

والكتابان الأولان يتبعان الكتب العامة في النقد والبلاغة التي نتحدث عن مناهجها في هذا البحث.أما الكتاب الثالث فمكانه حديثنا عن مناهج كتب السرقات ولكننا آثرنا الحديث عنه هنا لأن منهج ابن الأثير في بحث مشكلة السرقات متفرق في كتبه الثلاثة ،ولا يمكن الحديث بالرجوع إلى كتاب دون الآخر .

ومنهج ابن الأثير في دراسة السرقات يعتمد على التقسيمات الكثيرة، والفروع المتعددة. "وقد أخذ هذا المنهج شكله النهائي (في المثل السائر) ، إذ أن من الواضح أن كتابته للاستدراك كانت قبل تأليف المثل السائر، وقد صرح هو نفسه بذلك" (3).وليس في منهج ابن الأثير في الواقع أي جديد – إلا أشياء عابرة – بل هو مجرد تقسيم وتفريغ لكل ما يبق النقاد إلى تقريره.

ويبدأ ابن الأثير دراسته بتأكيده أنه لا يمكن للآخرأن يستغني عن الاستعارة من الأول،وحين يسلم بذلك ينصح السارق– دون مواربة– بإخفاء سرقته، فيقول"لا ينبغي لك أن تجعل في سبك اللفظ على المعنى المسروق، فتتادى على نفسك بالسرقة... والأصل المعتمد عليه في هذا الباب التورية والاختفاء".(4)

---

(1) ابن الأثير ، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور،تح و تع د.مصطفى جواد و د.جميل سعيد، منشورات المجمع العلمي العراقي ،بغداد،1956م.

(2) ابن الأثير ، الاستدراك في الأخذ على المآخذ الكندية من المعاني الطائية،تح محمد زغلول سلام ،دار المعارف ، الإسكندرية،2005 م.

(3) ابن الأثير ،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمود توفيق الكتبي ، مطبعة حجازي،القاهرة، 1935 م،ص312 .

(4) المرجع نفسه،ص311 .

وعلى الرغم من تسليمه بالفكرة الأولى فهو لا يوافق العلماء على القول بعدم وجود معان مبتدعة عند المتأخرين، وذلك لأن الشعر عنده من الأمور المتناقلة، والصحيح لديه"أن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة، ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له؟!".(1)

ويتكلم ابن الأثير بعد ذلك عن المعنى المشترك والخاص، ثم يبدأ تقسيمه للسرقات فيقول إنها خمسة أقسام:

1/ **النسخ**: وهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه ، مأخوذا ذلك من نسخ الكتاب.

2/ **السلخ**: وهو أخذ بعض المعنى ، مأخوذا ذلك من سلخ الجلد.

3/ **المسخ**: وهو إحالة المعنى إلى ما دونه مأخوذا ذلك من مسخ الآدميين قردة.

4/ أخذ المعنى مع الزيادة عليه.

5/ عكس المعنى إلى ضده.

ويفرع ابن الأثير – بعد ذلك– هذه الأقسام إلى شعب مختلفة، فيجعل النسخ على ضربين:

الأول: "يسمى وقوع الحافر على الحافر كبيتي طرفة وامرئ القيس".(2)

الثاني: " وهو الذي يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ". (3)

"وأما السلخ فيقسمه ابن الأثير إلى أحد عشر ضربا" (4)، "ويبدو أنه أدرك كثرة تقسيماته، لذلك قال إن هذا التقسيم أوجبته القسمة" (5).وأقسام السلخ هي:

1– أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه، ولا يكون هو إياه.وهذا من أدق السرقات مذهبًا وأحسنها صورة، وذلك كقول الشاعر:

لَقَدْ زَادَنِي حُبًّا لِنَفْسِي أَنَّنِي بَغِيضٌ إِلَى كُلِّ امْرِئٍ غَيْرِ طَائِلِ.

فأخذ المتنبي هذا المعنى واستخرج منه معنى آخر غيره، إلا أنه شبيه به، فقال:

"وإذا أَتَتْكَ مَذَمَّتِي مِنْ نَاقِصٍ فَهيَ الشَهَادَةُ لِي بِأَنِّي كَامِلُ".(6)

---

(1) ابن الأثير ،المثل السائر،ص311.

(2) المرجع نفسه،ص314 .

(3) المرجع نفسه،ص315 .

(4) يذكر ابن الأثير أنه قسمه إلى اثني عشر ضربا (المثل السائر،ص312) ولكنه لم يثبت الضرب الثاني عشر، لا في المثل السائر ، ولا في الاستدراك، وقد توهم مندور (النقد المنهجي،ص320) أن كلام ابن الأثير في توارد البحتري والمتنبي على وصف الأسد هو النوع الثاني عشر ، ولكنه في الواقع مثال آخر للنوع الحادي عشر فابن الأثير يقدم له بقوله (ومما ينتظم بهذا النوع)، [المثل السائر،ص332].

(5) ابن الأثير ،المثل السائر، ص312 .

(6) المرجع نفسه،ص312.

ويسمي ابن الأثير هذا النوع من الاستدراك " شبكة المعاني" أي أن بعضها مرتبط ببعض، على خفاء ذلك الارتباط"وهو كالشبكة التي يكون لطرفها ارتباط بوسطها ، ولوسطها ارتباط بطرفها على بعدما بينهما" **(1)**، ومن الواضح أن ابن الأثير يقصد بهذا الضرب تأثر شاعر بشاعر أو استحياءه منه.

2- أن يؤخذ المعنى مجرداً من اللفظ.

3- "أخذ المعنى ويسير من اللفظ ، وذلك من أقبح السرقات وأظهرها شناعة على السارق".**(2)**

4- أن يؤخذ المعنى فيعكس، وذلك حسن يكاد يخرجه حسنه عن حد السرقة" ولأنه يسمى ابتداعا أولى من أن يسمى سرقة".**(3)**

5- أن يؤخذ بعض المعنى.

6- أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنى آخر.

7-" أن يؤخذ المعنى فيكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى، وهذا هو المحمود الذي يخرج به حسنه عن باب السرقة".**(4)**

8- "أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكا موجزاً ، وذلك أحسن السرقات، لما فيه من الدلالة على بسطة الناظم في القول، وسعة باعه في البلاغة".**(5)**

9- أن يكون المعنى عاما فيجعل خاصاً، أو خاصاً فيجعل عاما.

10-" زيادة البيان مع المساواة في المعنى ، وذلك بأن يؤخذ المعنى فيضرب له مثال يوضحه".**(6)**

11- اتحاد الطريق واختلاف المقصد " وهو أن يسلك الشاعران طريقاً واحدة، فتخرج بهما إلى موردين، وهناك يتبين فضل أحدهما على الآخر".**(7)**

ويضرب ابن الأثير مثالا لذلك قصيدة أبي تمام في رثاء طفلين، وقصيدة المتنبي في رثاء طفل صغير أيضاً، وكذلك قصيدة كل من البحتري والمتنبي في وصف الأسد.ولاشك أن هذا الضرب جديد عند ابن الأثير إذ أنه يخرج عن حدود المعاني الجزئية في البيت الواحد ليلمح تأثر الشعراء بعضهم ببعض في قصائدهم ذات الموضوع الواحد.ينظر إليها كوحدة ويتحسس التأثر والتأثير في مجموع المعاني لا في مفرداتها.ويستطيع بهذه النظرةأن يدرك استحياء المتأخر من المتقدم، ويفاضل بين شاعر وآخر، ويتبين تطور المعنى من شاعر لآخر ومن عصر لعصر،وتلك هي الدراسة الجدية الحقيقية التي يعنى بها النقد من وراء دراسة مشكلة السرقات.

(1) ابن الأثير ،الاستدراك ،ص 53 .
(2) ابن الأثير ،المثل السائر،ص317 .
(3) المرجع نفسه،ص319 .
(4) ابن الأثير ،المثل السائر،ص322 .
(5) المرجع نفسه،ص323 .
(6) المرجع نفسه،ص324 .
(7) المرجع نفسه،ص325 .

وهذا ما دعا إليه عبد القاهر في دراسته وما تدعو إليه الدراسة الحديثة ،ولو أن ابن الأثير مضى في هذه الدراسة على النحو الذي بيناه لعد من النقاد الممتازين الخالدين في تاريخ النقد العربي. وقد تمنى شوقي ضيف لو أن ابن الأثير مضى في هذه الدراسة متنبها إلى أهميتها بالنسبة لدراسة مشكلة السرقات.(1)

"أما المسخ فهو قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة، وقد اضطر ابن الأثير إلى الخضوع لمنطق القسمة بإيجاد ضد لهذا المعنى أي قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة"(2).مع أن هذا المعنى الأخير يخرج عن حد المسخ .
وليس في منهج ابن الأثير شيء جديد –كما سبق أن ذكرنا– إلا هذا الحصر لأنواع السرقة، وتقسيمها هذا التقسيم الجامد الذي يضطره أحياناً للخروج إلى المحال،وإلا هذا النوع الحادي عشر الذي الذي تمنى شوقي ضيف ونقاد آخرون لو ابن الأثير مضى في دراسته.

10- الوساطة بيت المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني (سنة366هــ):

يعتبر على بن عبد العزيز الجرجاني من القمم الشامخة في نقدنا العربي، وقد كتب فصلا مطولاً عن السرقات في كتاب الوساطة، قرر فيه منهجه الذي بحث في ضوئه ما ادعاه النقاد من سرقات على أبي الطيب المتنبي.ويصدق طه إبراهيم في قوله عن القاضي الجرجاني حين عرض لمنهجه في السرقات"وأخص ما يمتاز به القاضي الجرجاني، انفساح أفقه في النظر، وقدرته على جمع أشتات ما يعرض له في تحليل حسن ، وتعليل سائغ مقبول".(3)
ونستطيع أن نلخص منهج القاضي الجرجاني في دراسته للسرقات، في القواعد التالية:

1- لا يدعي القاضي الجرجاني القدرة على الإحاطة بجميع السرقات، أو مكان تمييزها.وهو يدعو إلى التحرز في الحكم بالسرقة، والتحفظ في ادعائها.كما أنه يقرر أنه لا يستطيع الحكم على معنى ما بأنه مبتكر مبتدع، أو أن شاعراً من الشعراء سبق إلى كذا وكذا من المعاني –كما فعل النقاد الأقدمون وبخاصة ابن قتيبة.يقول القاضي في ذلك: "وليس لك أن تلزمني تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه كما فعله كثير ممن استهدف للألسن ولم يحذر من جناية التهجم ، فقال : معنى فرد وبيت بديع، ولم يُسبق فلان إلى كذا، وانفرد فلان بكذا، لأني لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر" (4). "ولهذا السبب حظر القاضي على نفسه بت الحكم على شاعر بالسرقة ، كما أنه يحظر ذلك على غيره، ويستحسن في قول أحمد بن أبي طاهر في محاجة البحتري لما ادعى عليه السرق"(5):

---

(1) ينظر: شوقي ضيف ،النقد،ص103.
(2) ابن الأثير ،المثل السائر،ص 334 .
(3) طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،ص190.
(4) عبد العزيز الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح البجاوي وأبو الفضل إبراهيم ، المطبعة العصرية ، بيروت،ط1،2006 م،ص160 .
(5) المرجع نفسه،ص215.

والشِّعْرُ ظَهْرُ طَرِيقٍ أَنْتَ رَاكِبُهُ　　　فَمِنْهُ مُنْشَعِبٌ أو غَيْر مُنْشَعِبِ.
وَرُبَّمَا ضَمَّ بَيْنَ الرَّكْبِ مَنْهَجَهُ　　　وَأَلْصَقَ الطُّنَبَ العالي على الطُّنُبِ.

على أن القاضي لم يلتزم هذا المبدأ تماما في دراسته العلمية للسرقات إذ أنه أورد بعضا منها دون تحرز منه في الحكم عليها.

2- يقرر القاضي الجرجاني أن السرقات أنواع كثيرة ، وهو يحصرها في المصطلحات التالية (1):
السرق، الغصب، الإغارة،الاختلاس،الإلمام،الملاحظة،المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، المبتذل الذي ليس أحد أولى به، المختص الذي حازه المبتدئ فملكه سواء أكان معنى أم صياغة.

هذه هي المصطلحات التي ذكرها القاضي ونحن نجدها مجتمعة عنده لأول مرة فالنقاد المتقدمون قد استخدموا بعض هذه المصطلحات – كما رأينا من قبل – وأثبت القاضي بعضها الآخر لأول مرة، وإن كان من الواضح أن هذه المصطلحات كانت مقررة عند النقاد في عصر القاضي،على أننا لا نعرف بالضبط مدلول هذه المصطلحات في ذهن القاضي لأنه لم يفصل لنا فيها القول أو يحدد لنا – على الأقل– معناها المتعارف عليه، واستخدم القاضي في مواضع مختلفة مصطلحات أخرى لم يضفهاإلى مجموع هذه المصطلحات، فمن ذلك اصطلاح النقل ، وقد فسره القاضي بقوله"...إذ الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويِّه وقافيته، فإذا مرا بالغبي الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملها الفطن الذكي عرف قرابة مابينهما والوصلة التي تجمعهما".(2)
ويضرب القاضي مثالا لذلك قول كثير:

أُرِيدُ لِأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا　　　تَمَثَّلَ لِي لَيْلَى بِكُلِّ سَبِيلِ.

وقول أبي نواس:

مَلِكٌ تَصَوَّرَ في القُلُوبِ مِثَالُهُ　　　فَكَأَنَّهُ لمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكانُ.

ويعقب عليهما بقوله" فلم يشك عالم في أحدهما من الآخر، وإن كان الأول نسيبا والثاني مديحا"(3).فاصطلاح **النقل** يعنى إذن عند القاضي نقل المعنى من غرض لآخر.

واصطلاح آخر يذكره القاضي هو القلب، ويفسره بقوله وقصد به **النقض** ، ويذكر مثالا له قول المتنبي (4):

أَأُحِبُّهُ وَأُحِبُ فِيهِ مَلَامَهُ　　　إنَّ المَلَامَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِهِ.

ويقول القاضي إنما نقض قول أبي الشيص:

أَجِدُ المَلَامَةَ فِي هَوَاكَ لَذِيذَةً　　　حُبًّا لِذِكْرِكَ فَلْيَلُمْنِي اللُّوَّمُ.

---

(1) ينظر: عبد العزيز الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص183 .
(2) المرجع نفسه،ص204 .
(3) المرجع نفسه،ص205 .
(4) ينظر: المرجع نفسه،ص206 ـــــ 214 .

وهذه المصطلحات التي ذكرها القاضي ولم يبين مدلولاتها ستكون أساسا لبحوث النقاد من بعده، وخاصة المتأخرين الذين جعلوا للاصطلاح وتفسيره المقام الأول في بحوثهم.

3- يحذر القاضي الجرجاني من ظن السرقة في الظاهر من الألفاظ والمعاني فحسب ، يقول في ذلك:
"وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن ونضح عن صاحبه، وألا يكون هم- في تتبع الأبيات المتشابهة والمعاني المتناسخة – طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد" **(1)**، ويضرب القاضي مثلا لذلك قول لبيد:

وما المَالُ وَالأَهْلُونَ إِلَّا وَدَائِع وَلَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ الوَدَائِعُ.

وقول الأفوه الأودي:

إِنَّمَا نِعْمَةُ قَوْمٍ مُتْعَـــــــــةٌ وَحَيَاةُ المَرْءِ ثَوْبٌ مُسْتَعَارْ.

ويعقب القاضي على البيتين بقوله"وإن كان هذا ذكر الحياة، وذلك ذكر المال والولد، وكان أحدهما جعل وديعة والآخر عارية". **(2)**

ويرى مندور أن القاضي في هذا الموضع" لم يستطع أن يفلت مما تورد فيه غيره من إظهار المهارة الكاذبة في تتبع سرقات موهومة والكشف عنها كشفاً لا يدل إلا على أنهم يحفظون الكثير من الشعر في الفنون المختلفة". **(3)**

4- لا يدعي القاضي السرقة جزافا كغيره من النقاد، فهو ينفي وجودها في حالات كثيرة ، منها:

أ/توادر الخواطر: يقول القاضي إن الشاعر المحدث إذا وافق شعره بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف ، قيل سرق بين فلان، وأغار على قول فلان" ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ولا مر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن". **(4)**

ب/ المعنى المشترك عام الشركة: يقول القاضي" فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصب المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره، والسقيم في أنينه وتألمه – أمور متقررة في النفوس ، متصورة للعقول ، يشترك فيها الناطق والأبكم ، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم- حكمت بأن السرقة عنها منتفية، والأخذ بالتباع مستحيل ممتنع". **(5)**

(1) عبد العزيز الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي وخصومه ،ص201 .
(2) المرجع نفسه،ص201.
(3) محمد مندور،النقد المنهجي عند العرب ،ص245 .
(4) عبد العزيز الجرجاني،الوساط بين المتنبي وخصومه ة،ص52 .
(5) المرجع نفسه،ص183 .

ولا يسلم مندور بهذا المبدأ الذي قرره القاضي* كما يقول- "لأن المهم في الشعر ليس معناه، وإنما هو صياغته.وفي الصياغة تكون السرقة عادة مهما كان المعنى مشتركا أو مبتذلا"(1)،وهذا القول صادق حقا ولكن القاضي فطن إليه في موضع آخر عند كلامه عن السرقة الممدوحة ...

جـ/" المعنى المخترع الذي تداول واستفاض" فمحى نفسه من السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها، والمهاة في حسنها وصفائها .ومتى شئت أن ترى ما وصفته عيانا، وتعلمه يقينا فاعترض أول عاني غفل تستقبله، وأعجمي جلف تلقاه، ثم سله عن البرق فإنه يؤدي إلى معنى قول عنترة"(2):

أَلَا يَا مَالذَا البَرْقِ اليَمَانِي يُضِيءُ كَأَنَّهُ مِصْبَاحُ بَانِ...

والقاضي الجرجاني ليس أول من" أثبت فكرة المعنى المبتدع الذي تداول واستفاض" كما لاحظ طه إبراهيم من قبل (3). فقد سبق لنا أن ذكرنا أن ابن سلام وابن قتيبة فطنا إليه فبلغ ولكن القاضي وضحه وجلاه.ويرى إبراهيم سلامة- في الوقت نفسه- أن القاضي قد تسامح بهذه الفكرة تسامحاً كبيراً في باب السرقات ، ويقول"ولعل هذا التسامح بإباحية الأدب إلى هذا الحد، كان من أجل الدفاع عن المتنبي صاحبه" (4).ونحن من جانبنا لا نرى هذا الرأي ، كما لا نعتقد أن هذه الفكرة تنبئ عن تسامح ما من جانب القاضي.وما ذاك إلا لأنها أساس فني سليم لا يمكن للناقد الذكي إلا أن يأخذ به، كما سبق أن بين في حديثنا عن منهج عبد القاهر.

د/ الألفاظ المنقولة المتداولة: سواء أكانت مشهورة مبتذلة أم كانت أسماء مواضع، فلا معنى للسرقة فيها في كلتا الحالتين.وقد بين القاضي رأيه في هذا الموضع أثناء رده على مهلهل بن يموت فيما ادعاه من سرقات أبي .

هـ/ تشابه أسلوب الكلام: وقد بين القاضي هذه الفكرة في رده على مهلهل بن يموت أيضاً حين ادعى أن أبا نواس سرق قوله:

أَتَتْ دُونَهَا الأَيَّامُ حَتَّى كَأَنَّهَا تَساقُط نُورٍ مِنْ فُتُوقِ سَمَاءِ.

---

(1) محمد مندور ،النقد المنهجي عند العرب،ص243 .

(2) عبد العزيز الجرجاني ،الوساطة،ص185 .(وقد تنبه القاضي في هذا الموضع إلى تأثير الظروف الإجتماعية والطبيعية الواحدة في تشابه المعاني بين الشعراء فهو يقول إن هذا الباب – تتسع له أمة وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم، لعادة أو عهد، أو مشاهدة أو مراس –)، [الوساطة،ص186] .

(3) طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص179.

(4) إبراهيم سلامة،بلاغة أرسطو بين العرب واليونان،ص233 .

من قول جرير:

تُجْرِي السِّواكَ عَلَى أَغرَّ كَأَنَّهُ بَرَدٌ تَحَدَّرَ مِنْ مُتُونِ غَمَامِ.

يقول القاضي" ولست أرى شبها يشتركان فيه إلا أن ادعى احتذاء المثال".(1)

5- يؤمن القاضي الجرجاني بفكرة استنفاد الأولين للمعاني، فيقول" ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد عن المذمة،لأنا من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها،وأتى على معظمها وإنما يحصل على بقايا، إما أن تكون تركت رغبة عنها، واستهانة بها، أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها،وتعذر الوصول إليها.ومتى أجهد أحدنا نفسه،وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين- لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغض من حسنه" (2).ويتضح لنا من كلام القاضي أنه لا يؤمن بهذه الفكرة إيمانا يجعله لا يرى للمحدثين ابتداعا في أي معنى، بل إننا نجده – على العكس من ذلك- يؤمن بأن القدماء قصرت بهم ثقافتهم عن التوصل إلى بعض المعاني ، فكان أن توصل إليها المحدثون، فهو إذن مؤمن بتأثير العصر الزمني، وبوجود الأصالة الفنية بين المحدثين.

6- يؤمن القاضي – استنادا إلى فكرته السابقة- بالسرقة الممدوحة من جانب المحدثين، وهي عنده أنواع، فقد تأتي عن طريق:
أ/ الاختصار: فبيت جرير:
كَأَنَّ رُؤُوسَ القَوْمِ فَوْقَ رِمَاحِنَا غَدَاةَ الوَغَى تِيجَانُ كِسْرَى وَقَيْصَرَا.
أخذه مسلم فقال:

يَكْسُو السُّيُوفَ نُفُوسَ النَاكِثِينَ بِهِ وَيَجْعَلُ الهَامَ تِيجَانَ القَنَا الذبُلِ.
"فاختصر وأحسن وأورد البيت في نصف مصراع" كما يقول القاضي.(3)

ب/ زيادة المعنى: فهو يفضل قول أبي تمام:
وَقَدْ ظُلِّلَتْ عُقْبانُ أَعْلَامِهِ ضُحًى بِعقْبانِ طَيْرٍ فِي الدِّمَاءِ نَوَاهِلِ.
أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كَأَنَّهَا مِنَ الجَيْشِ إِلَّا أَنَّهَا لَمْ تُقَاتِلِ.

على أبيات الشعراء السابقين لأنه زاد عليهم زيادة حسنة – في رأي النقاد-بقوله"إلا أنها لم تقاتل"، وزاد عليهم أيضاً زيادة حسنة – في رأي القاضي – بقوله " في الدماء نواهل".(4)

(1) عبد العزيز الجرجاني،الوساطة ،ص211 .
(2) المرجع نفسه،ص 215 .
(3) المرجع نفسه،ص 229 .
(4) المرجع نفسه ،ص274 .

جـ/ صنعة اللفظ: وهي عند القاضي تبيح الأخذ،وقد فضل أبياتا كثيرة لمحدثين على أصول أبياتها عند الأقدمين لأنها"أملح لفظا وأصح سبكا".(1)
وقد بينا من قبل أن مندور حمل على القاضي لإغفاله هذه الفكرة – فكرة الصياغة – وواضح الآن أن القاضي ليس هو الذي أغفلها.
د/ تأكيد المعنى: فهو يفضل بين أبي تمام:

ذَرِينِي وَأَهْوَالَ الزَّمَانِ أُعَانِها فَأَهْوَالهُ العُظْمَى تَلِيهَا رَغَائِبُهْ.

على جميع الشعراء الذي سبقوه إلى هذا المعنى لأنه"زاد بأن حقق درك البغية وحصول المراد لا محالة....فلأبي تمام فضيلة التأكيد ، وأن الغرض الحث على تجشم الأهوال في الطلب.فكلما ازداد الكلام تأكيدا كان أبلغ".(2)

هـ/ النقل: وهو ينسبه للشاعر الحاذق"إذا علق المعنى المختلس، عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويِّه وقافيته" (3)، وقد ضرب له مثالا بيت كثير في النسيب ، نقله أبو نواس إلى المدح – وقد مر بنا ذلك.
و/ القلب: ويجعله القاضي"من لطيف السرقة" (4)، وهو نقض المعنى الأول،وقد ضرب له مثالا بيت المتنبي وبيت أبي الشيص وقد مرا بنا .

ويضيف القاضي إلى ذلك الاحتجاج والتعليل (5)، ولكنه لم يضرب لهما مثالا يفسرهما، كما أنه حين أخذ يدافع عن المتنبي ، انساق وراء عاطفته،فجعل التعب في السرقة محسِّنا لها، فحين عرض بقول القائل:

إنِّي رَأَيْتُكَ فِي نَوْمِي تُعَانِقُنِي كَمَا تُعَانِقُ لَامُ الكَاتِبِ الأَلِفَا.

قال القاضي"فكأنه معنى مفرد،ولئن أخذه منه – كما يزعمون– فمت عليه معتب، لأن التعب فيه ونقله لا ينقص عن التعب في ابتدائه".(6)

7- يفسر القاضي السرقة القبيحة بالتي تدل على نفسها باتفاق المعنى والوزن والقافية.(7)

8- يجعل القاضي– أحياناً – السبق في المعنىفضيلة عظمى.(8)

---

(1) عبد العزيز الجرجاني،الوساطة ،ص216 .
(2) المرجع نفسه،ص202 .
(3) المرجع نفسه،ص205 .
(4) المرجع نفسه،ص206 .
(5) ينظر: المرجع نفسه،ص214 .
(6) المرجع نفسه،ص239 .
(7) اينظر: لمرجع نفسه،ص249 .
(8) اينظر: لمرجع نفسه،ص274 .

9- يقرر القاضي أن الشعراء قد يعتمدون في معانيهم – أحياناً- على آيات من القرآن الكريم، فقول المتنبي:

أَرَى أُنَاسًا وَمَحْصُولِي عَلَى غَنَم وَذِكْرَ جُودٍ وَمَحْصُولِي عَلَى الكَلِمِ.

وقول النمري:
شاء من النَّاسِ رَاتِعٌ هامِلُ

وقول السيد:
قَدْ ضَيَّعَ اللهُ مَا جَمَّعْتُ مِنْ أَدَبٍ بَيْنَ الحَمِيرِ وَبَيْنَ الشَّاءِ وَالبَقَرِ.

إنما ضيع هؤلاء الشعراء جميعاً على قوله عزل وجل«**إِنْ هُمْ إِلا كَالأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلا**»**(1)**. "وفي موضع آخر يورد قول الرسول صلى الله عليه وسلم(لقد نصرت بالرعب) ثم يبين كيف أن الشعراء قد اعتمدوا عليه، فقال المتنبي مثلا"**(2)**:
بَعَثُوا الرُّعْبَ فِي قُلُوبِ الأَعَادِي فَكَأَنَّ القِتَالَ قَبْلَ التَلَاقِي.

يقرر القاضي أن السرقة تكون أحياناً من الأقوال المأثورة،فهويذكر أن الجاحظ حكى عن بعض الحكماء أنه يقول في دعائه" اللهم ارزقني حمداً ومجداً، فإنه لا حمد إلا بفعال، ولا مجد إلا بمال فاحتذى عليه أبو الطيب وقلب معناه فقال" **(3)**:

فَلاَ مَجْدَ في الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَالُهُ وَلاَ مالَ في الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَجْدُهُ.

هذه القواعد التي ارتكز عليها منهج القاضي الجرجاني في دراية السرقات،ولاشك أن القاضي قد أفاد من الأفكار التي سبقته،كما لا نشك قط في أنه كان ذا نظرات صادقة مبتكرة في أكثر هذه القواعد ،فمثلا سبقه ابن قتيبة إلى بيان فضل الزيادة في السرقة، وسبقه ابن طباطبا إلى تقرير بعض أنواع السرقة الممدوحة، ولكن أحدا قبله لم يفصل في القول في أنواع السرقة الممدوحة كما فعل هو. وتحرزه في الحكم على السرقة، ومطالبته بتدبرها، إنما هو حكم عام سبقه إليه أبو الضياء – كما سنرى في حديثنا عن كتب السرقات.وسبقه أبو الضياء إلى فكرة أن السرقات لا تكون في الظواهر فحسب،ولكن الشاعر قد يعمد إلى إخفائها.وفيما عدا ذلك نجد أن القاضي قد وضع للسرقات قواعد جديدة، كانت أسساً بنى عليها من أتى بعده من النقاد.

---

(1) سورة الفرقان،الآية: 44 .
(2) عبد العزيز الجرجاني،الوساطة ،ص376 .
(3) المرجع نفسه،ص409 .

11- الموازنة بين الطائيين للآمدي سنة371هـ:

هو الحسن بن بشير بن يحي الآمدي،وهو كذلك من الأسماء البارزة في تاريخ النقد العربي، وله في السرقات بحوث كثيرة منهاكتاب(في أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما) ، ومنها أيضاًكتاب (فرق ما بين الخاص والمشترك من معاني الشعر) ، وينسب له ياقوت الحموي كتاباً ثالثاً إذ يقول"وله أيضاً كتاب الخاص والمشترك تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعاني التي تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقة وإن كان قد سبق إليها، وبين الخاص الذي ابتدعه الشعراء وتفردوا به ومن اتبعهم، وما قصر في إيضاح ذلك وتحقيقه" **(1)**.على أن هذه الكتب لم تصل إلينا وكل ما بقي لنا لنستطيع منه معرفة منهج الآمدي في السرقات هو كتابه(الموازنة بين الطائيين) وإن كنا لن نعثر فيه إلا على مبادئ عامة.وقد تبين مندور ذلك من قبل فقال إنه"لم يحدد ولا حاول أن يضع مقاييس دقيقة...والأمر عنده لا يعدو من الناحية النظرية حدود التوجيه العام" **(2)**.وعلى هذا فسنحاول أن نستخلص هذه المبادئ العامة، وهي تتلخص فيما يأتي:

1/ يؤمن الآمدي بأن سرقات المعاني" ليست من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا ماتعرى منه متقدم ولا متأخر"**(3)**.وهذه النظرة إلى السرقات جديدة مشبعة بروح التسامح الذي قد ينبئ عن فهم لحقيقة السرقات.كما أن الآمدي قد تنبه إلى أن التعصب ضد المحدثين كان السبب في مغالاة النقاد في استخراج سرقات أبي تمام على اعتبار أنه رأس مذهبهم،يقول الآمدي"ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق وأنه أصل في الابتداع والاختراع فوجب اختراع ما استعاره من معاني الناس".**(4)**

2/ يوافق الآمدي على ما سبق أن قرره النقاد من قبله، وهو أن السرق يكون في البديع المخترع لا في المعاني المشتركة أو الألفاظ المنقولة المتداولة ، أو الأمثال السائرة، أو الكلام الذي جرت به عادات الناس.وقد طبق الآمدي هذه المبادئ عملياً حين ناقش سرقات أبي طاهر وأبي ضياء كما سنعرض لهما فيما بعد.يقول الآمدي في ذلك" السرق إنما هو البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال:أخذه من غيره" .**(5)**

---

(1) ياقوت الحموي،معجم الأدباء،ج8، ص88 .
(2) محمد مندور،النقد المنهجي عند العرب، ص315.
(3) الآمدي، الموازنة بين الطائيين ، تح السيد صقر، دار المعارف ،مصر، 1965م،ص276.
(4) المرجع نفسه،ص276.
(5) الآمدي ،الموازنة ،ص321 .

ويؤمن الآمدي كذلك بأن اختلاف الغرض ينفي السرقة وإن كان جنس المعنيين واحدا،فحين ادعى أبو الضياء أن البحتري قد أخذ قوله:

مَا لِشَيْءٍ بَشَاشَةٌ بَعْدَ شَيْءٍ كَتَلاَقٍ مُوَاشِكٍ بَعْدَ بَيْنَ.

من قول أبي تمام:

ولَيْسَتْ فَرْحَةُ الأَوْبَاتِ إلاَّ لِمَوْقُوفٍ عَلَى تَرَحِ الوَدَاعِ.

قال الآمدي" وغرض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالف لغرض صاحبه لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلا من شجاه وأحزنه التوديع،وأراد البحتري أنه ليس شيء من المسرة والجذل إذا جاء في أثر شيء كالتلاقي بعد التفرق.فليس – وإن كان جنس المعنيين واحدا – وجب أن يقال إن أحدهما أخذ من الآخر".**(1)**

3/ يؤمن الآمدي بالسرقة الممدوحة والأخذ الحسن، وهو ما سبق أن قرره ابن طباطبا والقاضي الجرجاني ،ولكن الآمدي لم يفصل القول في أنواع السرقة الممدوحة كما فعل القاضي من قبل.وكل ما ظهر لنا من السرقات التي عرضها أنه يقدر فضيلة الاختصار، فهو يفضل بيت أبي تمام:

أثَافٍ كالخُدُودِ لُطِمْنَ حُزْناً وَنُؤْيٌ مِثْلَما انْفَصَمَ السِّوَارُ.

على بيت مرار الفقعسي:

أَثَّر الوَقُودُ على جَوَانِبِها بِخُدُودِهِنَّ كَأَنَّهُ لَطْـــــــــمُ.

لأن أبا تمام"أورد المعنى في مصراع وأتي بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق به".**(2)**

ولا يجعل الآمدي أي فضيلة لمن يأخذ المعنى بعينه.فحين أخذ أبو تمام قوله:

إذَا اليَدُ نَالَهاَ بوِتْرٍ تَوَقَّرَتْ على ضِغْنِها ثُمَّ اسْتَقَادَتْ مِنَ الرِّجْلِ.

من قول ديك الجن:

تَظَلُّ بِأَيْدِينَا نُتَعْتِعُ رُوحَهاَ وَتأْخُذُ مِنْ أَقْدَامِنَا الرَّاحُ ثَارَهَا.

---

(1) الآمدي ،الموازنة ،ص143.
(2) المرجع نفسه ،ص 55.

قال الآمدي عن أبي تمام" لا إحسان له لأنه أتلا المعنى بعينه ،وإن كان قد استدرك بعد ذلك قائلا إنه لا يستطيع معرفة أيهما أخذ من صاحبه لأنهما كانا في عصر واحد".**(1)**

4/ يقرر الآمدي أن تقارب بيئة الشاعرين يجعلهما متفقين في كثير من المعاني يقول " غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني"**(2)**. وهو يدافع بهذا المبدأ عن المعاني التي ذكر النقاد أن البحتري سرقها من أبي تمام. "وهو لا يجعل هذه المعاني من قبيل السرقة استنادا إلى هذا المبدأ، بل يقرر أنها تسربت إلى شعر البحتري لقرب بلده من بلد أبي تمام" . **(3)**

5/ يرجع الآمدي بعض السرقات إلى كثرة محفوظ الشاعر باعتبار أن معاني ما يحفظه من الشعر تستقر في نفسه، وتتسرب إلى شعره ويكون الشاعر"معتمدا للأخذ أو غير معتمد كما يقول" **(4)**،أي أن تسرب هذه المعاني قد يجري أحيانا بطريقة شعورية، أو بطريق اللاشعور في أحيان أخرى.

وهو يدافع عن البحتري مرة أخرى استنادا إلى هذا المبدأ – فيعلل سرقاته من أبي تمام"بكثرة ما كان يطرق سمع البحتري من شعر أبي تمام فيعلق شيئا من معانيه"**(5)**. ويدافع استنادا إلى هذا المبدأ أيضاً– عن أبي تمام لأنه كان مشتهرا بالشعر مشغوفا به ، مشغولا مدة عمره بتخيره ودراسته.وله كتب اختيارات فيه مشهورة معروفة.

هذه هي المبادئ العامة التي قررها الآمدي،وهي مبادئ بعضها قديم توصل إليه النقاد من قبله ، وبعضها يبدو كأنما قرره الآمدي لأول مرة،كإيمانه بأن السرقات ليست من كبير مساوئ الشعراء، وكتقريره لتأثير البيئة في تشابه المعاني.أما أثر المحفوظ في خواطر الشعراء فلا شك في أن الآمدي قد استفاد بفكرة رياضة الطبع التي قررها ابن طباطبا من قبل.

ويبدو أن للآمدي نظرية واسعة في موضوع المعاني المشتركة، والمعاني المبتدعة، تشهد بذلك الأسماء التي ألفها ، ووصلتنا أسماؤها فحسب،ولكن أثر هذه النظرية في كتاب الموازنة لا يدل على أن الآمدي تقدم فيها خطوة أخرى بعد عبد القاهر الجرجاني، بل إننا – على العكس من ذلك– نجد القاضي قد تنبه إلى المعاني المخترعة التي تداولت واستفاضت حتى صارت كالمشتركة ، ولم ينتبه الآمدي في الموازنة إلى هذا النوع من المعاني.

---

(1) الآمدي ،الموازنة ،ص49 .
(2) المرجع نفسه ،ص7 .
(3) المرجع نفسه ،ص45 .
(4) المرجع نفسه ،ص14 .
(5) المرجع نفسه ،ص7 .

وهناك كثير من الكتب التي صنفت في هذا المضمار، ولكن تناولت سرقات بعض الشعراء كلّ على حدا نذكر منها:

- سرقات أبي تمام لابن أبي طاهر(سنة280هـ).
- سرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت.
- سرقات الكميت من القرآن.
- الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي(سنة 433هـ).

غير أن هذه الكتب والمصنفات خاصة بسرقات الشعراء ، ولم تأت بشيء جديد فهي إما تكرار لما وجد من قبل أو تغيير في بعض المصطلحات.

المبحث الثالث: أنواع السرقات الأدبيـــة.

كما وسبق وأن ذكرنا بأن من العلماء من ألف كتبا في السرقات عند شاعر معين، وهناك من ألف في أنواع السرقات الأدبية على العموم، وضربوا لها أمثلة من أشعار مختلفة ، وإن كنا لا نستطيع إيراد كل الأنواع عند كل العلماء، وهذا لن يتحقق مهما أوتينا من قوة، و قد خصصنا أنواع السرقات عند الحاتمي ، ابن رشيق القيرواني، عبد القاهر الجرجاني، ابن الأثير، والخطيب القزويني، وما تبعه من الشراح لكتابه الشهير الإيضاح .

وبعد النظر في هذه الأنواع وجدنا أن هناك أنواعا مشتركة بين العلماء السابقين، وأسماءها مختلفة، وعلى هذا لا نذكر الأنواع عند كل عالم بل سنذكر كل نوع وما سماه كل عالم من اسم، لأن بعض الأنواع وإن تعددت فهي واحدة، وإن اختلفت التسميات من عالِم إلى آخر، وحتى لا نقع في التكرار سندرج هذه الأنواع تحت أربعة أقسام، وهي:

1- سرقات معنوية.

2- سرقات لفظية.

3- سرقات أسلوبية .

ونفصل هذه الأقسام كما يلي :

أولا - السرقات المعنوية:

بدأنا بالسرقات المعنوية لأن السرقات الأدبية في جانب المعنى هي الأكثر تناولا عند النقاد المتقدمين، وأكثرها شيوعا عند السارقين، لأن أخذ الألفاظ والمعاني معا هي الأسهل اكتشافا، لكن أخذ المعنى وطمس معالمه، يصعب من عملية الاكتشاف بل حتى أن السارق يعمد لإخفاء مسروقه، فكذلك السارق الأدبي يعمد لإخفاء مسروقه بأخذ المعنى فقط ، وتغييره، حتى لا يكشف أمره، وأنواع السرقات المعنوية أكثر من السرقات اللفظية والأسلوبية، وهي أخطر أنواع السرقات عموما.

وأبو هلال العسكري عندما يتكلم عن حسن الأخذ، وتناول المعاني يقول: " ليس لأحد من أصناف القائلين غني عن تناول المعاني ممّن تقدمهم والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حلتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها، وجودة تراكيبها، وكمال حليتها، ومعرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها".(1)

---

(1) أبو هلال العسكري ، الصناعتين،ص217 .

ويقول العسكري أيضاً: "وقد أطبق المتقدّمون، والمتأخّرون على تداول المعاني بينهم فليس على أحد فيه عيب إلاّ إذا أخذه بلفظه كلّه أو أخذه فأفسده، وقصر فيه عمن تقدمه، وربّما أخذ الشّاعر القول المشهور ولم يبال" (1) ، فالمبرّدالذي توفي سنة285هـ أيضا لا يرى عيبا في أن يؤخذ المعنى، ويزاد عليه بتعبير أحسن مما كان عليه ، وعبد القاهر الجرجاني يرفض هذا لأنّ أخذ المعنى لا يمكن أن نكسوه لفظا من عندنا، ويبقى قائما بذاته إلاّ إذا غيرنا لفظا بمرادفه، وهذا ما نلمسه من قوله: وممّا إذا تفكر فيه العاقل أطال التّعجب .

من أمر النّاس، ومن شدّة غفلتهم قول العلماء حيث ذكروا الآخذ السّرقة : إن من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحقّ به، "وهو كلام مشهور مبتذل"(2) ، " لأنّه لا يتصور أنّ يكون صورة المعنى في أحد الكلامين، أو البيتين مثل صورته في الأخذ لبيت، اللّهم أن يعمد عامد إلى البيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها، ولا يعرض لنظمه،وتأليفه فمثل أن يقول في بيت الحطيئة " (3):

دع المكارم لا ترحل لبغيتها   واقعد فأنـــت الطّاعم الكاسي .

فيقول:

دع المفاخر ولا تذهب لمطلبها   واجلس فإنّك أنت الآكل اللابس .

هذا إن كان باللغة العربية مترادفات، غير أن الكثير من العلماء يؤكدون بأن لكل كلمة دلالتها، ولا يمكن لكلمة أخرى حتى وإن كانت مرادفة لها أن تشغل الحيز الدلالي لكلمة أخرى بشكل كلي، فلكل كلمة مقامها ودلالتها.

والسرقات المعنوية أنواع ، وهي:

** الاختلاس ،الإلمام، النظر والملاحظة، الاهتدام، المجدود، كشف المعنى، الإغارة، الالتقاط والتلفيق عند ابن رشيق القيرواني والحاتمي، والمسخ،السلخ، عند ابن الأثير، وجعلها القزويني على نوعين الإغارة والمسخ، والإلمام والسلخ .

وقد قصد القزويني بهذا التقسيم أي أن هناك سرقات على مستوى المعنى ظاهرة سهلة الكشف، وأخرى غير ظاهرة صعبة الكشف، ومن هذا التقسيم الأخير نقسم السرقات المعنوية على قسمين هما :

أ-السرقات المعنوية الظاهرة: وهي سرقات سهلة الكشف، ويمكن الوقوف على أمرها، ومصدرها، بيسر وسهولة، هذا طبعا لمن يمتلك رصيدا لا بأس به من المرجعيات الثقافية، والفكرية والأدبية، وهي"إن كان مع تغيير لنظمه ، وكان المأخوذ بعضه سمّي إغارة، ومسخا".(4)

---

(1) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ،ص218 .

(2) عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز، تح د.محمد رضوان الداية و د.فايز الداية،دار الفكر، ط2 ، 2008م، ص346 .

(3) المرجع نفسه،ص350.

(4) القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع ، تح عماد بسيوني زغلول ، ج6، دار الأرقم ، ط1،2005م،ص124 .

"وهو على ثلاث أضرب"(1):
- عندما يكون الثاني أبلغ من الأوّل.
- وقد يكون أدوّن منه.
- وقد يكون مثله أو مساويا له .

وهذا القول والتفصيل لا يخرج عن ما قاله عبد القاهر الجرجاني حيث يقول: "وإن كان ممّا ينتهي إليه المتكلّم بنظر، وتدبر،ويناله بطلب، واجتهاد ، وبهذا الشّرط يكون إمكانه، فهو الذي يجوز أن يدعي فيه الاختصاص، والسّبق، والتّقدّم، والأولية، وأن يجعل فيه سلف، وخلف، ومفيد، ومستفيد، وأن يقضي بين القائلين فيه بالتّفاضل، والتّباين، وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر، وأنّ الثّاني زاد على الأوّل أو نقص عنه، وترقى إلى غاية أبعد من غايته، أو انحطّ إلى منزلة هي دون منزلته" .(2)

- **الإغارة** : أن يضع الشّاعر بيتا، ويخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا، وأبعد صوتا فيروى له دون قائله، كما فعل الفرزدق بجميل بن معمر ، وقد سمعه ينشد:

ترى النّاس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا للنّاس أوقفوا.

فقال الفرزدق : "متى كان الملك في بني غدرة ؟ إنّما هو في مضر، وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه جميل، ولا أسقطه من شعره" (3) ، فالإغارة والسلب وجهان لعملة واحدة، غير أن الإغارة هي أخذ من غير أن يتنازل صاحبه عن مأخوذه، والسلب هو أخذ مع تنازل صاحب المأخوذ عنه، وسنأتي على ذكر السلب.

- **المسخ**: " فهو قلب الصّورة الحسنة إلى صورة قبيحة، والقسمة تقتضي أن يقرن إليه ضدّه، وهو قلب الصّورة القبيحة إلى صورة حسنة " (4) .
فالأوّل كقول أبي تمّام:

فتى لا يرى أنّ الفريضة مقتل ولكن يرى أن ّالعيوب مقاتل.

وقول أبي الطّيّب المتنبّي:

يرى أنّ ما بان منك لضارب بأقتل ممّا بان منك لعائب.

فهو وإن لم يشوّه المعنى فقد شوّه الصّورة .

---

(1) القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني ،ج6 ،ص124 .
(2) عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،ص191 .
(3) ابن رشيق القيرواني ،العمدة،ج2،ص535.
(4) ابن الأثير،المثل السائر،ج2،ص410.

"أما قلب الصّورة القبيحة إلى صورة حسنة، فهذا لا يسمّى سرقة بل يسمّى إصلاحا، وتهذيبا، فمن ذلك قول أبي الطّيّب المتنبّي" (1):

لو كان ما تعطيهم من قبل   أن تعطيهم لم يعرفوا التّأميلا .

وقول ابن نباتة السّعدي:

لم يبق جودك لي شيئا أومله   تركتني أصحب الدّنيا بلا أمل.

فالصّورة عند ابن نباتة أحسن وأجمل إذ أن جود ممدوح ابن نباتة السّعدي هو الّذي قضى على الأمل فكلّ ما يطلب موجود من غير أمل منه، أما جود ممدوح المتنبّي هو دافع الأمل بل به وجد ليطلب أكثر.

وإن كان المأخوذ المعنى وحده سمّي إلماما، وسلخا، وهو ثلاثة أقسام كذلك [أبلغ ، أقصر، مساو] أوّلها، كقول البحتري:

قصد حياء أن تراك بأوجه   أتى الذّنب عاصيها قليم مطيعها .

وقول أبي الطّيّب المتنبّي:

وجرم جره سفهاء قوم   وحلّ بغير جارمه العذاب .

فإنّ أبا الطيّب أحسن سبكا...

- **الإلمام** : وهو ضرب من النّظر والملاحظة، وهو مثل قول أبي الشيص:

أجد الملامة في هواك لذيذة.

وقول أبي الطّيّب المتنبّي : "أأحبه وأحبّ الملامة فيه". (2)

وضع ابن رشيق القيرواني الإلمام ضرب من النظر والملاحظة، وهو نوع أيضا من السرقات المعنوية، وجعلنا الإلمام في باب السرقات المعنوية الظاهرة، وجعلنا النظر والملاحظة في باب السرقات المعنوية غير الظاهرة بسبب أن الإلمام ظاهر أمره ويمكن الكشف عن جانب السرقة فيه ببساطة، لكن النظر والملاحظة عكس ذلك.

---

(1) ابن الأثير،المثل السائر،ج2،ص411.
(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2،ص538.

بـ–السرقات المعنوية غير الظاهرة : "وهي صعبة في كشفها، فالسارق يعمد لإخفائها بشكل جيد محكم، ولا يقف عليها إلا الحصيف من الناس، قال فيها القزويني : وأمّا غير الظّاهر فهو على عدّة أضرب،

أولا– فمنه أن يتشابه معنى الأوّل، ومعنى الثاني ... ، كقول أبي العلاء المعرّي في مرثية"(1):

وما كلفة البدر المنير قديمة ولكنّها في وجهه أثر اللطم.

وقول القيسراني:

وأهوى الّذي أهوى له البدر ساجدا ألست ترى في وجهه أثر التّرب.

ثانيا– ومنه النّقل، وهو أن ينقل معنى الأوّل إلى غير محلّه.

ثالثا– ومنه أن يكون المعنى الثّاني أشمل من معنى الأوّل.

رابعا– ومنه القلب ، وهو أن يكون معنى الثّاني نقيض معنى الأوّل يسمّى ذلك لقلب المعنى إلى نقيضه.

خامسا– ومنه أن يؤخذ بعض المعنى ، ويضاف إليه زيادة حسنة.

سادسا– ومنها ما أخرجه حقّ التّصرف من قليل الأخذ، و الإتباع إلى حيّز الاختراع، والابتداع، وكلّما كان أشدّ خفاء كان أقرب إلى القبول . (2)

- السلخ: أما السّلخ فإنّه ينقسم إلى اثني عشر ضربا، وهذا تقسيم أوجبته القسمة، وإذا تأملته أنّه لم يبق شيء خارج عنه.

فالأوّل: أن يؤخذ المعنى، ويستخرج منه ما يشبهه، ولا يكون هو إيّاه، وهذا من أدقّ السّرقات مذهبا، وأحسنها صورة، ولا يأتي إلاّ قليلا، "فمن ذلك قول بعض شعراء الحماسة الطّرماح بن حكيم الطّائي" (3):

لقد زادني حبّا لنفسي أنّني بغيض إلى كلّ امرئ غير طائل.

أخذ المتنبّي هذا المعنى، واستخرج منه معنى آخر غيره إلاّ أنّه شبيه به فقال:

وإذا أتتك مذمّتي من ناقص فهي الشّهادة لي بأنّي فاضـــل.

فذمّ النّاقص إيّاه كبغض الّذي هو غير طائل ذلك الرّجل الطّرماح، وشهادة ذمّ النّاقص إيّاه بفضله كتحسين بغض الّذي هو غير طائل نفس ذلك الرّجل عنده أي عند الطّرماح.

---

(1) القزويني، الإيضاح،ج2، ص 132 .

(2) ينظر : المرجع نفسه،ص133ــ136 .

(3) ابن الأثير،المثل السائر،ج2 ،ص374.

الضّرب الثّاني: " أن يؤخذ المعنى مجردا من اللفظ، وذلك مما يصعب جدا، ولا يكاد يأتي إلاّ قليلا". (1)

الضّرب الثّالث: وهو أخذ المعنى، ويسير من اللفظ، وذلك من أقبح السّرقات، وأظهرها شناعة على السّارق.

الضّرب الرّابع: وهو أن يؤخذ المعنى فيعكس، وذلك حسن يكاد يخرجه حسنه عن حدّ السّرقة.

الضّرب الخامس :أن يؤخذ بعض المعنى.

الضّرب السّادس: وهو أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنى آخر.

الضّرب السّابع: وهو أن يؤخذ المعنى فيكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى.

الضّرب الثّامن: وهو أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكا موجزا، وذلك أحسن من السّرقات لما فيه من الدّلالة على بسطة النّاظم في القول، وسعه باعه في البلاغة.

الضّرب التّاسع: وهو أن يكون المعنى عاما فيجعل خاصّا، أو خاصّا فيجعل عاما.

الضّرب العاشر: وهو زيادة البيان مع المساواة في المعنى، وذلك بأن يؤخذ المعنى فيضرب له مثال يوضحه.

الضّرب الحادي عشر : وهو اتّحاد الطريق، واختلاف المقصد، ومثاله أن يسلك الشّاعران طريقا واحدة فتخرج بهما إلى موردين أو روضتين، و هناك يتبين فضـــل أحـــدهما على الآخر. (2)

- **النّظر والملاحظة:** قال أبو علي الحاتمي: " وهذه ضروب من الإشارة إلى المعنى، وإخفاء السرّ" (3)، فمثل قول المهلهل :

انتضوا معجس القسي وابرقـــ ـــا كما توعد الفحول الفحولا.

نظر إليه زهير بقوله:

يطعنهم ما ارتموا حتّى إذا طعنوا ضارب حتّى إذا ما ضاربوا اعتنقا.

وأبو ذؤيب بقوله:

ضروب لهامات الرجال بسيفه إذا حنّ نبع بينهم وشريح.

" فالنظر والملاحظة هو أخذ بعض المعنى، والإلمام الذي مر معنا هو أخذ جل المعنى، فالنظر والملاحظة هنا هو بمثابة تركيز نظرك على أمر ما فتأخذ عنه الكثير من الملامح والأوصاف".(4)

---

(1) ابن الأثير،المثل السائر،ج2 ،ص375.
(2) ينظر: ابن الأثير،المثل السائر،ج2 ،ص375 ــ391.
(3) الحاتمي ، حلية المحاضرة في صناعة الشعر،ج2،تح الدكتور جعفر الكيالي ، وزارة الثقافة والإعلام بغداد،1979م،ص86.
(4) ابن رشيق القيرواني،العمدة،ج2،ص538.

- **كشف المعنى:** "وإبرازه بزيادة منه تزيده نصاعة وبراعة" . (1)
نحو قول امرئ القيس:
نمش بأعراف الجياد أكفنا إذا نحن قمنا عن شواء مضهب.
وقال عبدة بن الطبيب:
ثمت قمنا إلى جرد مسوّمة أعرافهن لأيدينا مناديل.

" فكشف المعنى ، وأبرزه ، وكشف المعنى هو أخذ المعنى بزيادة حسنة عليه، وإظهاره في صورة أحسن مما كان عليه".(2)
- **الالتقاط والتّلفيق** : "وهي ترقيع الألفاظ، وتلفيقها،واجتذاب الكلام من أبيات حتّى ينظم بيتا ".(3)
مثل قول يزيد بن طثرية:
إذا ما رآني مقبلا غضّ طرفه كأنّ شعاع الشّمس دوني يقابله.
فأوّله من قول جميل بن معمر:
إذا ما رأوني طالعا من ثنية يقولون: من هذا ؟ وقد عرفوني.

"ووسطه من قول جرير"(4):
فغضّ الطّرف إنّك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا .

وعجزه من قول عنترة الطّائي :
إذا أبصرتني أعرضت عني كأنّ الشّمس من حولي تدور.
- الالتقاط والتلفيق هو أن يكون في البيت أكثر من معنى واحد، من معاني أخرى سبقت معناك.
– **الاختلاس :** فهو" كقول أبي نواس"(5):

ملك تصور في القلوب مثاله فكأنّه لم يخل منه مكان.
اختلسه من قول كثير عزّة:
أريد لأنسى ذكرها فكأنّما تمثل لي ليلى بكلّ سبيل .

الاختلاس هنا بمثابة اختلاس النظر في أمر ما، فتأخذ بعضا مما اختلست النظر فيه.

---

(1) الحاتمي ، حلية المحاضرة،ج2، ،ص90.
(2) ابن رشيق القيرواني،العمدة،ج2، ص540 ــ 541.
(3) الحاتمي ، حلية المحاضرة،ج2، ،ص90.
(4) ابن رشيق القيرواني،العمدة ،ج2،ص540.
(5) المرجع نفسه ،ص538 .

- **الاهتدام** : وهو "افتعال من الهدم فكأنه هدم البيت من الشّعر تشبيها بهدم البيت من البناء"(1)، نحو قول النّجاشي:

وكنت كذي رجلين رجل صحيحة ورجل رمت فيها يد الحدثان.

فأخذ كثير عزة القسم الأوّل،" واهتدم باقي البيت فجاء المعنى في غير لفظ"(2)، فقال:

ورجل رمى فيها الزّمان فشلت.

- **المجدود** : "وأمّا المجدود من الشّعر"(3)، فنحو قول عنترة العبسي:

وكما علمت شمائلي وتكرمي.

رزق جدّة واشتهارا على قول امرئ القيس:

وشمائلي ما قد علمت وما نبحت كلابك طارقا مثلي .

ثانيا – السرقات اللفظية:

يقصد بالسرقات اللفظية أخذ بيت أو أكثر أو ما دونه بلفظه ودون تغيير وصرفه للنفس، على أن الآخذ هو القائل، وليس عن طريق التضمين، والذي هو إدراج بيت من الشعر أو ما دونه أو أكثر منه في الشعر على أنه هو قائله، لكن من الشعر المشهور، والذي لا يمكن إدعاؤه للنفس وإن لم يكن مشهورا وجب التنبيه عليه كما قال العلماء المتقدمون، والسرقات اللفظية من هذا الشكل الأول وليس الثاني، سماه العلماء بعدة أسماء، فسماه الحاتمي اصطرافا واجتلابا، وسماه ابن الأثير نسخا، ووضعه القزويني في السرقات أو الأخذ الظاهر إن لم يغير فيه، وابن رشيق سماه الغصب إن أخذ تحت التهديد بالقوة من صاحبه وتهديده بهجائه مثلا، ويسميه محمد مفتاح بالتطابق، وهذه بعض الشواهد لهذا النوع من السرقات وتفصيل بيانه:

سمّى ابن الأثير السرقات اللفظية بالنسخ وجعله على ضربين وقال فيه : "فإنه لا يكون إلاّ في أخذ المعنى، واللفظ جميعا ، أو في أخذ المعنى، وأكثر اللفظ لأنّه مأخوذ من نسخ الكتاب، وعلى ذلك فإنّه ضربان" (4):

– الضّرب الأوّل : ويسمّى وقوع الحافر على الحافر كقول الفرزدق:

أتعدل أحسابا لئاما حماتها بأحسابنا إني إلى الله راجع.

وكقول جرير :

أتعدل أحسابا لكراما حماتها بأحسابكم إني إلى الله راجع.

وقوع الحافر على الحافر هو من باب الموارده، وهذا المثال الذي ضربه ابن الأثير ضربه ابن رشيق في باب الموارده.

(1) الحاتمي ، حلية المحاضرة،ج2،ص64 .

(2) ابن رشيق القيرواني،العمدة ،ج2،ص537.

(3) المرجع نفسه،ص541.

(4) ابن الأثير،المثل السائر،ج2، ص371 ــ 372.

– الضّرب الثّاني : "من النّسخ ، وهو أن يؤخذ فيه المعنى، وأكثر اللفظ كقول بعض المتقدّمين يمدح معبدا صاحب الغناء"(1):

أجاد طويس والشّريحي بعده وما قصبات السّبق إلاّ لمعبد.

ثمّ قال أبو تمّام:

محاسن أصناف المغنين جمّة وما قصبات السّبق إلاّ لمعبد.

وسمى الحاتمي هذا النوع من السرقات بالاصطراف وجعله على نوعين:

– اجتلاب وانتحال وقال فيه : " **الاصطراف** : أن يعجب الشّاعر ببيت من الشّعر، فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اجتلاب، واستلحاق، وإن ادّعاه جملة فهو انتحال، ولا يقال منتحل إلاّ لمن ادّعى شعرا لغيره، وهو يقول الشّعر، وأما إن كان لا يقول الشّعر فهو مدّع غير منتحل" . (2)

– فالاصطراف "الذي هو اجتلاب واستلحاق"(3)، كما قال زياد الأعجم:

ولو لم يكن في كفّه غير نفسه لجاد بها فليتّق الله ســـــائله.

ويروى هذا لأخت يزيد بن طثرية، واستلحق البيت الأخير أبو تمام فهو في شعره .

"البيت في قصيدة أبي تمـــّام قالها في مدح المعتصم بالله"(4)، قال في مطلعها:

أجل أيعاد الربّع الّذي حف أهله لقد أدركت فيك النّوى ما تحاوله.

-أمّا **الاصطراف** الذي هو بمثابة انتحال كقول جرير:

إنّ الّذين غذوا بلبك غـــادروا وشلا بعينيك لا يزال معينا.

غيّضن من عبراتهن وقلنّ لي ماذا لقيت من الهوى ولقينا.

"فإنّ الرّواة مجمعون على أنّ البيتين للمعلوط السّعدي انتحلهما جرير"(5) ، وانتحل أيضا قول طفيل الغنوي :

ولما التقى الحيّان ألقيت العصى ومات الهوى لما أصيب مقاتله.

---

(1) ابن الأثير،المثل السائر،ج2، ص373.

(2) ابن رشيق القيرواني،العمدة ،ج2،ص532.

(3) المرجع نفسه،ص533.

(4) البيت في قصيدة أبي تمام قالها في مدح المعتصم بالله قال في مطلعها:

أجل أيعاد الرّبع الذي حف أهله لقد أدركت فيك النّوى ما تحاوله.

والبيت في جملة هذه القصيدة، ينظر : ديوان أبي تمام،ج2،ص15.

(5) ابن رشيق القيرواني،العمدة ،ج2،ص534، والبيتان المنتحلان من المعلوط السّعدي هما في ديوان جرير،ص476، والبيت المنتحل من طفيل الغنوي هو في ديوان جرير،ص384.

أما الخطيب القزويني فأدرج هذا النوع ضمن السرقات أو الأخذ الظاهر، وقال فيها : "أمّا الظّاهر فهو أن يؤخذ المعنى كلّه إمّا مع اللفظ أو بعضه ، وإمّا وحده، فإن كان المأخوذ كلّه من غير تغيير لنظمه فهو مذموم مردود لأنّه سرقة محضة، ويسمّى نسخا ، وانتحالا "**(1)**وقد روي للأمير اليربوعي:

فتى يشتري حسن الثناء بماله إذا السّنة الشّهباء أعوزها القطر.

ولأبي نواس:

فتى يشتري حسن الثناء بماله ويعلم أنّ الدّائـــــــرات تدور.

"وفي هذا المعنى ما كان التّغيير فيه بإبدال كلمة أو أكثر بما يراد فيها ، كقول العباس بن عبد المطلب رضي الله عنه**(2)**:

وما النّاس بالنّاس الّذين عهدتهم ولا الدّار بالدّار الّتي كنت تعلم.

وقول الفرزدق:

وما النّاس بالنّاس الّذين تعهدتهم ولا الدّار بالدّار الّتي كنت تعرف.

وابن رشيق القيرواني ذكر نوعا يصب في هذا الوادي وهو الغصب، وهو أخذ بيت أو أكثر عن طريق الغصب بالتهديد والوعيد بالهجاء مثلا وقال فيه: "وأما الغصب فمثل صنيعه بالشّمردل اليربوعي"**(3)**، وقد أنشد في محفل :

فما بين من لم يعط سمعا وطاعة وبـــين تميم غير حزّ الحلاقم.
فقال الفرزدق : والله لتدعنّه أو لتدعنّ عرضك، فقال اليربوعي : خذه لا بارك الله لك فيه .

وقال محمد مفتاح في هذا النوع إلى جانب أنواع أخرى والذي سماه التطابق، وقال فيه:
– "**التّطابق**: نعني به تطابق نصّ مع نصّ آخر شكلا، ومضمونا" **(4)**، وإن كان محمد مفتاح وسع المفهوم ليشمل النصوص على اختلافها.

---

(1) القزويني ،الإيضاح ،ج6،ص121 ــ 123.
(2) المرجع نفسه،ص123 ــ 124.
(3) ابن رشيق القيرواني ، العمدة،ج2،ص536، والبيت في ديوان الفرزدق،ص312.
(4) محمد مفتاح ، المفاهيم معالم المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1999،1م،ص192.

ثالثا – السرقات الأسلوبية:

السرقات الأسلوبية لا يقصد بها سرقات اللفظ والمعنى، وإنما سرقات تتم على مستوى الأسلوب، وبالتحديد بناء الأبيات، وإن كنا نستبق الأحداث ونقول بأن هذا النوع لم يتناول بالشكل الكافي عند النقاد المتقدمين، فلقد ركزوا على سرقات المعاني، والألفاظ ، وبالشكل الكبير على النوع الأول أكثر، ولا نكاد نجد أكثر من ابن رشيق القيرواني تكلم عن نوعين للسرقات من حيث الأسلوب، وإن لم يسمها بهذا الاسم، وإنما ذكرهما في جملة أنواع السرقات التي تكلم عنها، وسار على طريق ما ذكر الحاتمي، وذكر أنواعا أخرى، على ما غفل عليها الحاتمي، ومما يندرج ضمن السرقات الأسلوبية نجد ثلاثة أنواع:

1– العكس:

"والاسم دال على معناه أي أن يأخذ الشاعر بيتا أو ما دونه أو أكثر، ويقلب معناه ، ويمكن أن يقول البعض هذا سرقات للمعاني، ونقول بأن السرقة ها هنا في الأسلوب أغلب، لأن الشاعر يبني على نفس الأسلوب المسروق منه، ونقدم هذا المثال حتى تتضح الرؤى كقول ابن قيس، ويروي لأبي حفص البصري" (1):

ذهب الزّمان برهط حسان الأولى   كانت مناقبـــــهم حديث الغابر
وبقيت في خلق يحلذ ضـــيوفهم   منهم بمـــــــنزلة اللئيم الغادر
سود الوجوه لئيمة أحسابـــــهم   فطس الأنوف من الطّراز الآخر.

فالبيت الأخير هو عكس "بيت حسان بن ثابت رضي الله عنه"(2) :

بيض الوجوه كريمة أحسابهم   شمّ الأنوف من الطّراز الأوّل.

ومما يلاحظ في هذا البيت هو أن الشاعر عكس كل الألفاظ في البيت المأخوذ منه ، ولكن حافظ على نفس الأسلوب في البيت المأخوذ منه ، وهو ما يعزز الأمر بأن ما كان على شاكلة هذا المثال هو سرقة أسلوبية، وهذا النوع إلى جانب التحاذي، التطابق، التفاعل، التداخل، سماه محمد مفتاح بالقلب، ومحمد مفتاح يضع هذه المفاهيم كمفاهيم ذات وظائف جمالية وإيديولوجية، ولم يعطها صبغة السرقات الأدبية. (3)

---

(1) ابن رشيق القيرواني ،العمدة ،ج2، ص539 .
(2) حسان بن ثابت ، الديوان ،تح و تع وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت ، ط1،2006 م، ص180.
(3) ينظر: محمد مفتاح ، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي،ص194.

2- الموازنة:

الموازنة هو أن "يأخذ الشاعر وزنا واحدا مع شاعر آخر في بيته، ليس من باب الوزن الشعري، ولكن من باب البناء الواحد من حيث الأسلوب، لا من حيث الألفاظ والمعاني، وهذا المثال سيزيح الغموض، ويبسط الفكرة، وهو مثل قول كثير عزة" **(1)**:

تقول مرضنا فما عدتنا وكيف يعود مريض مريضا.

وزان في القسم الآخر قول نابغة بني تغلب:

بخلنا لبخلك قد تعلمين وكيف يعيب بخيل بخيلا.

فمن الشطر الأخير في كلا البيتين يتضح جليا أن أسلوبهما وبناؤهما واحد، وإن اختلفا في الألفاظ والمعاني، تكلم أيضا محمد مندور عن هذا النوع إلى جانب الاستحاء، استعارة الهياكل، والسرقات ، وسماه التّأثر وقال فيه:"وهو أن يأخذ شاعر، أو كاتب بمذهب غيره في الفنّ، والأسلوب،ولقد يكون هذا التّأثر تتلمذا، كما قد يكون عن غير وعي، إنّما النّقد هو الذي يكشف عنه"**(2)**، ومن هذا التقسيم فمحمد مندور لا يدرجه ضمن السرقات الأدبية، فقد خصها بنوع وحدها دونه.

3- الوزن والقافية :

يعمد كثير من الشعراء من سرقة بعض المعنى وبالاحتفاظ بالوزن والقافية، فتأتي الأساليب متقاربة في هذا الباب وقال الخطيب القزويني: " وأعلم أنّ هذا الضّرب ما هو قبيح جدا، وهو ما يدل على السّرقة باتّفاق الوزن والقافية" **(3)**، أيضا كقول أبي تمّام:

مقيم الظّنّ عندك والأماني وإن فلقت ركابي في البلاد.

ولا سافرت في الآفاق إلاّ من جدواك راحلتي وزادي.

وقول أبي الطّيّب المتنبّي:

وإنّي عنك بعد غد لغاد وقلبي عن فنائك غير غاد.

محبك حيثما اتّجهت ركابي وضيفك كنت في البلاد.

---

(1) ابن رشيق القيرواني ،العمدة ،ج2، ص539 .
(2) محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب،ص359.
(3) القزويني، الإيضاح،ج6،ص127.

المبحث الرابع : **موقف النقاد تجاه قضية السرقات.**

يمكن تصنيف مواقف النقاد العرب تجاه قضية **السرقات** في موقفين متباينين: التعقب المضني، والتسامح الكثير،ولعل أسباب البحث في هذه القضية عديدة، "أولها محاولة الناقد إثبات كفايته الشعرية، وحفظه الجم للموروث. ثم تطور الأمر فأصبح تعصباً للقديم على الجديد،حيث أشيع أن المعاني استنفدها الشعراء الأقدمون، وأنه لم يعد أمام الشاعر المحدث سوى أن يأخذ عنهم. وبهذا فهو مقصر في نظر أسياد التقليد والتراث".(1)

وبما أن الشاعر القديم لم يكن يسرق، فالجاهلي مثلاً لم تصلنا مصادره التراثية فإن تهمة السرق ينبغي أن تلصق بالشاعر المحدث الذي ليس عليه سوى أن يترسم خطى الأوائل. وهكذا جعل بعض النقاد المتعصبين قمم الشعر العربي الذين نفاخر بهم أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي ...الخ سراقاً! و"هذا يعني أن قضية السرقة ما كان من حقها أن توجد، لأنها استطاعت أن تتحول بالنقد في وجهة غير مثمرة أبداً".(2)

والأدلة على تعصبهم كثيرة، فقد كان أبو عمرو بن العلاء مثلاً يرفض الاستشهاد بشعر المحدثين قائلاً: لو أدرك هذا المحدث يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً. وهذا تفضيل للعصر على العصر، وليس للشعر على الشعر. وهو موقف نقدي متعسف، ومن ذلك أيضاً أنه عرضت على ابن الأعرابي أرجوزة أبي تمام اللامية التي مطلعها:

وعاذلٍ عذلتُهُ في عذلــهِ   فظنَّ أني جاهلٌ من جهلهِ.

وقيل له: هذه لفلان من شعراء العرب، فاستحسنها، وقال: هذا هو الديباج الخسرواني. ثم استكتبها. فلما انتهى قيل له: هذه لأبي تمام، فقال: إن أثر الكلفة عليها ظاهرة، يا غلام خرّق خرّق.

ومن ذلك أيضاً موقف الأصمعي، فقد أنشده إسحاق الموصلي قوله:

هل إلى نظرةٍ إليكِ سبيلُ   فيُروى الصدى ويشفى الغليلُ.
إنّ ما قلّ منكِ يكثر عندي   وكثيرٌ مما تحبُّ القليلُ.

فقال الأصمعي: " لمن تنشدني؟ قال: لبعض الأعراب: فقال الأصمعي: والله هذا هو الديباج الخسرواني. قال إسحاق: إنهما لليلتهما! فقال الأصمعي: لا جرم والله إن أثر الصنعة بيّن عليهما".(3)

هذه أمثلة على تعصب بعض علماء العربية ونقاد الشعر على الشعراء، دون وجه حق، فقد كانوا ينتصرون للقديم، ويتعصبون له، دون أن ينظروا روعة المحدث وإبداعه. وبهذا ينبغي ألا تؤخذ أقوالهم على علاتها، لأن الإبداع لا يختص بزمن دون آخر، وليس من حق القدماء وحدهم.

(1) محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، من منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001 م، ص86 .

(2) طه إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص41 .

(3) محمد عزام، النص الغائب،ص86 .

ولعل سبب إيثارهم الشعر القديم والتعصب له هو حاجتهم إلى الشاهد النحوي واللغوي، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة. يقول الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء: جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتج ببيت شعر إسلامي. وعندما سئل عن المحدثين أجاب: ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه، وما كان من قبح فهو من عندهم!

وهكذا انقسم العلماء في الشعر إلى فريقين، فريق يناصر الشعر القديم، وفريق يناصر الشعر المحدث. وطغى هذا الخصام على الحق، وأصبح النقاد ينظرون إلى العصر أكثر مما ينظرون إلى الشعر، ويغلبون الانطباعية الذاتية على الدقة الموضوعية، وقل منهم من نظر إلى الشعر ولم ينظر إلى الشاعر. نجد مصداق هذا لدى ناقد موضوعي كابن قتيبة الذي حاول أن ينزع رداء العصبية **"**وألا ينظر إلى المتقدم من الشعراء بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل ينظر بعين العدل إلى الفريقين، ويعطي كلا حظه، فقد رأى من العلماء من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدّون محدثين، ثم صار هؤلاء قدماء عندما بَعُدَ العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا**"**.**(1)**

ويؤكد هذا نقاد آخرون من مثل ابن الأثير في كتابه "المثل السائر"، والقاضي الجرجاني في كتابه "الوساطة" الذي يقول: **"**ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره، وقل عدده، وحظر معظمه، ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها. فأفكاره تتبعث في كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب. فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه، ولا مر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهاجس غير ممكن! وإن اخترع معنى بكراً أو افتتح طريقاً مبهماً، لم يرض عنه إلا بأعذب لفظ وأقربه إلى القلب، وألذه في السمع. فإن دعاه حب الإغراب وشهوة التنوع إلى تزيين شعره، وتحسين كلامه، فوشحه بشيء من البديع، وحلاّه ببعض الاستعارة، قيل: هذا ظاهر التكلف، بيّن التعسف. وإن قال ما سمحت به النفس، ورضي به الهاجس، قيل: لفظ فارغ وكلام غسيل، وهذا أعدل كلام رأيته **"**. **(2)**

هكذا يمكن تصنيف مواقف النقاد العرب في موقفين، ففريق حافظ على تسميتها**السرقات،** ورأى في السرق غضاضة تحط من قدر الشاعر، كي لا تصبح الأمور فوضى ينهب الشاعر ما يشاء من شعر غيره. وبهذا استطاع أن يصون الأعمال الأدبية من العبث والسرقة، حتى لقد بلغ من حرصهم على الشعر أن يقرنوا كل شعر براويه، وكل خبر أدبي بسلسلة طويلة من الرواة، كما كانوا يفعلون في توثيق الحديث النبوي الشريف. وكان من أثر هذه العناية أن وصفوا **الأخذ** من شعر غيره بأوصاف قاسية كالسرقة، والانتهاب، والغصب، والإغارة، والمسخ...الخ.

(1) ابن قتيبة ،الشعر والشعراء ، ج1،ص7 .
(2) عبد العزيز الجرجاني،الوساطة ،ص188 .

وأما الفريق الثاني فقد رأى في **الأخذ** جهداً فنياً مشروعاً يضاف إلى جهود التجديد والابتكار وقد اعترف بعض الشعراء على أنفسهم بالأخذ، ولو كان في ذلك عار ما فعلوا ولأنكروا، وكأنهم باعترافهم يجيزون لأنفسهم الأخذ من غيرهم، ويعتبرون الأخذ عملاً أدبياً مشروعاً، فحين قال أبو تمام في مديحه:

وما سافرتُ في الآفاق إلاّ ومن جدواك راحلتي وزادي.
مقيمُ الظنّ عندك والأماني وإن قلقت ركابي في البلاد .

سأله ابن أبي داود عن هذا المعنى، أهو من المعاني التي اخترعها؟ فقال أبو تمام: أخذته من قول الحسن بن هانئ:

وأن جرت الألفاظ يوماً بمدحة لغيرك إنساناً، فأنت الذي نعني.

وهذا يدل على أن الأخذ لم يكن عيباً كبيراً، وإنما بعض النقاد هم الذين أطلقوا عليه التسميات والمصطلحات الحادة من مثل: النهب، والسرقة، والغصب.. الخ، وكأنهم بذلك يضللون الآخرين بمثل هذه التسميات، ويخدعونهم عن الحقيقة، حين يصورون أنفسهم عالمين بالمعاني، وكيف تتوالد عن سالف إلى خالف، مثلهم في هذا مثل بعض المترجمين اليوم عن اللغات الأجنبية الذين يلتقطون فكرة من هنا، ثم ينسبونها إلى أنفسهم، متناسين الأمانة العلمية.

وهذا الفريق من النقاد تلطفوا في مصطلحاتهم، فسموا الأخذ اقتباساً، وتضميناً، واستشهاداً، وتوارداً، وتلميحاً، وعقداً، وحلاً ...الخ . يقول الآمدي في (الموازنة): **"**إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكن يرى سرقات المعاني من مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين منهم، إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر**" (1)**. ويقول أبو هلال العسكري في (الصناعتين) إنه قد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر، وهذا أمر عرفته بنفسي، فلست أفتري فيه، وذلك أن عملت شيئاً في صفة النساء:

سفرن بدوراً وانتقبن أهلّةً .

"وظننت أن سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم**" (2)** . وقال القاضي الجرجاني في (الوساطة): **"**وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه. وكان أكثره ظاهراً كالتوارد**".(3)**

---

(1) عبد العزيز الجرجاني،الوساطة ،ص131 .
(2) المرجع نفسه،ص196 .
(3) المرجع نفسه،ص207 .

وهكذا أجمع معظم النقاد على رفض **السرق** والتهوين من أمره، واعتباره **توارد خواطر،** فقد سئل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظة، لم يلق واحد منهما صاحبه، ولم يسمع بشعره؟ قال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها. وسئل أبو الطيب المتنبي عن مثل ذلك فقال: الشعر جادّة، وربما وقع الحافر على الحافر.

بالإضافة إلى أنه ينبغي على الشاعر أن يكون عالماً بمذاهب الشعراء، عارفاً بمعانيهم وأساليبهم، واعياً التقاليد الأدبية، مطلعاً على التراث. وقد اشتهر من الشعراء بالعلم أبو تمام الذي شغف بالشعر، وله فيه مختارات مشهورة: الحماسة، والاختيار القبائلي الأكبر، واختيار الشعراء الفحول، واختيار المقطعات، وأشعار المحدثين. وهذه المختارات جميعاً إنما تدل على عنايته بالشعر، واشتغاله به. ومثله أبو العلاء المعري الذي تظهر سعة اطلاعه على الشعر ومعرفته بالشعراء في رسالته(رسالة الغفران)، وفي شعره أيضاً. يقول ابن رشيق في (العمدة): **"** اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سُبق إليه جهل، والمختار له أوسط الحالات**"**.**(1)**

وهذا يعني أن الإبداع لا يكون من لا شيء، وإنما يبني اللاحق على السابق.

(1) عبد العزيز الجرجاني،الوساطة ،ص166 .

الفصل الثاني: التنـــــــــــــــــاص.

المبحث الأول: تعريف التنـــــــــــــــاص.

أ/ لغة. ب/اصطلاحا. جـ/ في اللغة الفرنسية.

1- مفهوم التناص في النقد الغربي.

2- مفهوم التناص في النقد العربي الحديث.

المبحث الثاني: أشكال التنـــــــــــــــاص.

1- التناص الديني .

2- التناص مع الأحاديث النبوية .

3- التناص التاريخي .

4- التناص التراثي .

5- التناص الأسطوري .

6- التناص الأدبي .

المبحث الثالث: أنواع التنـــــــــــــــاص.

1/التناص الذاتي.

2/التناص الداخلي.

3/التناص الخارجي - المفتوح-.

المبحث الرابع : جهود العرب المحدثين في التناصية.

1/المستوى النظري .

2/المستوى التطبيقي .

المبحث الأول : تعريف التناص.

أ- لغة :

" التناص مصطلح نقدي حديث وافد من الغرب، فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية والعربية منها مؤخرا .وهو حديث الوفادة على المشرق العربي، ولقد اختلفت النظريات والمفاهيم والتفسيرات حوله باختلاف التيارات الفكرية والمدارس النقدية أساسا في الغرب.
و يجدر بنا الكشف عن المرجعية اللغوية له، علما أن مفهوم التناص لغويا لا يسعفنا في التعرف إلى المعنى الاصطلاحي بشكل حاسم فعلى الرغم من قدم المادة، لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية " .(1)

والتناص لفظ يعود إلى جذره اللغوي (نصص) ، وقد أورد أصحاب المعاجم اللغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر، فقد جاء في " لسان العرب أن النص :رفعك الشيء .نص الحديث ينصه نصا:رفعه وكل ما أظهر فعد نصّ.وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهوي: أي أرفع له وأسند...ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض... والنص:التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها،... والنص:الإسناد إلى الرئيس الأكبر والنص التوقيف والنص التعيين على شيء ما ".(2)

فالجذر نصص يتولد عنه عدة دوال ومعان متقاربة، تنتمي جميعها إلى حقل دلالي واحد، وربما كان أكثرها اتصالا بالمنطقة النقدية، هو دلالتها على عملية التوثيق ونسبة الحديث إلى صاحبه وذلك عن طريق متابعة ماعند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره حتى بلوغ منتهاها.
"أما التراكم الذي يكون بجعل الشيء بعضه فوق بعض فلا يقوم إلا على التمايز والتفاعل والتشارك، وفي إطار هذا المفهوم نستطيع أن نجد علاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للتناص، إذا علمنا أن مادة التناص بصورتها اللفظية تحتوي على المفاعلة ،والمفاعلة لا يمكن تحققها الفعلي إلا إذا توفر التمايز والتعدد على نحو من الأنحاء".(3)

إذن فالنظرة المعجمية المستوحاة من مادة نصص تسمح لنا بالقول أن لمفهوم التناص جذورا لغوية، وإن لم يرد هذا المفهوم بجذوره الاصطلاحية.

---

(1) محمد عبد المطلب ،قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة العربية المصرية للنشرومكتبةلبنان للنشر، بيروت، 1995م،ص137.
(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر،بيروت،ط1،1997م، (مادة نصص).
(3) محمد عبد المطلب ،قضايا الحداثة ،ص137.

ب – اصطلاحا :

يظهر مصطلح التناص في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة محافظا على المدلول اللغوي القديم نفسه تقريبا لكن هذه المرة يركز على تراكم النصوص وازدحامها في مكان هندسي يشغل حيزا من بياض الورق حيث تتفاعل النصوص ببعضها البعض، وتتعالق لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر لتشكل مجريات التناص من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصور الكلية.

وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية إذ أصبحت الإنتاجية الشعرية المعاصرة تمثل في أغلبها "عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا أخرى، بل أن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يعد تصويرات لما سبقه، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة".(1)

جـ – مفهوم التناص في اللغة الفرنسية :

Intertextualité: «Ensemble des relation qu'un texte et notamment un texte littéraire entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création. (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche…etc.) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur ».**(2)**

وهذا مؤداه أن التناص هو مجموعة العلاقات التي تربط نصا أدبيا- بصفة خاصة- نص آخر أو نصوص أخرى، في مستوى إبداعه (من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة...الخ) ، وفي مستوى قراءته وفهمه بفضل الربط الذي يقوم به القارئ.

Et Intertextualité : «Réseau des idées, des discours, des motifs culturels, qui entretien correspondance avec une oeuvre» **(3)**

ومؤداه أيضا أنه شبكة من الأفكار والخطابات والموضوعات الثقافية التي تدخل في تفاعل مع أثر أدبي ما.

Et l'intertextualité aussi : «Est la relation que le sujet d'énonciation met entre des textes qui sont ainsi en dialogue entre eux, se recomposant entre eux a travers la culture du sujet. l'intertextualité implique qu'il n'ya pas de sens arrêté, mais que la sémantique d'un texte est une dynamique».**(4)**

---

(1) جمال مباركي،التناص وجماليات في الشعر الجزائري المعاصر،دارهومة،الجزائر،د ط،2003 م،ص118 .

(2) – Le petit La Rousse Compacte, Le premier du siècle, Canada, Juillet 2000, P 555.

(3) – Bernard le charbonnier Dominique, rincé pierre, Brunel Christiane Moatti, littérature textes et documents, introduction historique de Pierre Miquel xx siècle. collection Henri Mitterrand. France, juillet 1998, p 875.

(4) –Claude Kannas, La Rousse, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage , assistée de Janine Faure, Décembre, 1994, p 255.

وهذا يعني أن التناص هو العلاقة التي يوجدها موضوع الخطاب بين النصوص المتحاورة فيما بينها، والتي يعاد تركيبها من خلال الموضوع حيث لا يقتضي التناص وجود معنى نهائي، بل يقتضي الدلالة السميائية لنص ما،ومجمل القول و بعد تصفحنا لكثير من المعاجم اللغوية والأدبية تبين لنا أن التناص في الدراسات النقدية الفرنسية لا يعني إلا بعض الشبكات المتصلة ببعضها البعض؛ أي تداخل النصوص وتفاعلها وإحداثها لعلاقات معينة ثقافيا وتأويليا بواسطة تقنيات معينة، كما بينا آنفا؛ فالتناص إذن وفق هذا المنظور عبارة عن تقنية منهجية ينظرمن خلالها إلى بنية النصوص الأدبية وتكونها في أدوارها المختلفة مما يكشف عن منابعها الأصلية وعن ثقافة المبدع نفسه والظروف التي تحيط به والمواقف التي جعلته يستدعي النصوص السابقة أو المحايثة لبناء نص تتوفر فيه الآنية والمعاصرة، أي الأصالة والمعاصرة، لأنه لا يمكن لأي نص أن ينشأ من فراغ.

1/ مفهوم التناص في النقد الغربي :

.. تتجلى لنا في ضوء مسيرة الحركة النقدية الغربية – أن كل نظرية نقدية ذات علاقة وطيدة بأختها تمهد لها دون أن تلغيها ، وإن اتجهت اتجاها مغايرا لها في أحيان كثيرة ، بل إن كثيرا من النظريات ولدت في أحضان نظريات سابقة فكانت أشبه بالبنت لها ، كالتشريحية والتركيبية اللتين ولدتا في قلب البنيوية وهما ما انتهت إليه الحداثة في مرحلة البنيوية.
ومما لا شك فيه أن العملية الإبداعية لا تنبت في الهواء، وإنما هي نابعة من شيء سابق عنها هو رصيد الكاتب، فالمبدع لا ينطلق من فراغ بل له خلفيات تحركه وتثيره متى وجد دافعا انطلق للتعبير ، فالنص الأدبي له ارتباط بذاكرة الأدب ، وكما تقول كريستيفا : " فالممارسة النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابية علمية ما ... إنما تقوم بزحزحة ذات خطاب عن مركزها لتتبني هي".(1)

فالأدب لم يعد محاكاة Imitation كما اعتبرته النظرية الكلاسيكية ، فالكتابة تجاوزت ذلك إلى مجال الإزاحة، الإحلال واللعب ، فالنص اخترق جميع النواحي الابستيمولوجية ، الاجتماعية ، السياسية : " فالنص الأدبي يخترق حاليا الإيديولوجيا والسياسية ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها" (2)، لم يعد مجاله ضيقا بل اخترق وتجاوز كل الآفاق ومن هنا كان لابد من وجود منهج نقدي جديد لتحليل النص الأدبي الذي تشكل من عدة روافد، نص لم يحدث قطيعة من الماضي .
وقد أخذت معالم هذا المنهج تبين انطلاقا من عدة اتجاهات تتناول آليات الكتابة ومناهج نقدها في الستينات والسبعينات أمثال الشكلية الروسية(1915م – 1929م) ، الألسنية والبنيوية، التحليل النفسي ، الماركسية والتفكيكية والسيميوطيقا ، فبدأت تتبلور شيئا فشيئا على يد الفرنسيين من أمثال رولان بارت Roland Barthes ، وجاك دريدا Jacque Derruda ، جيرار جنيت Gèrard Genette، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva.

(1) جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة: فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر،المغرب ، 1997م،ص 13 .
(2) المرجع نفسه، ص13.

وللسانيات دور كبير في إثراء مفهوم النص ، حيث نادى سوسير باعتباطية العلامة اللغوية، وثنائية الدال والمدلول ثم الشكلانية الروسية التي كانت هي الأولى: **"**التي فتحت الطريق أمام سيميائيات للنصوص الأدبية**".(1)**
فالتناص **intertextualitè** مصطلح نقدي يرادف التفاعل النصي والمتعاليات النصية **transextexualitè** ،وقد ولد هذا المصطلح على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا عام1969م.

إذا كان الفضل يعود إلى جان ستاروبنسكي لإثارته الاهتمام النقدي عام 1964 م بسوسور ، فإن السبق– بلا شك – يعود إلى جوليا كريستيفا ، معتمدة في دراستها على ما تفحصته من أعمال سابقة ، فاستخلصت استنتاجها من ميخائيل باختين في دراسته حول دوستوفيسكي 1963م ، ورابليه1965م.
في سنة 1974م نشرت جوليا كريستيفا كتاب (ثورة اللغة الشعرية) في السنة الموالية ظهر المفهوم وقد أصّل فيه بما فيه الكفاية لكي يرسمه رولان بارت في دراسته عن نظرية النص ، وانطلاقا من هذا التاريخ أصبحت التناصية مفهوما مقبولا ، ولكن مع الاحتفاظ بحق المراجعة.

إن هذا المصطلح نتاج للبنيوية وللثقافات الإنسانية عموما ، وعلم الرموز والإشارات هو المكون الرئيسي لمصطلح **التناص**، وذلك انطلاقا من أن موضوع علم الدلالة هو أي شيء أو كل شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز، فعلم العلامات والرموز (semiologie) هو الفضاء الذي يحوي التناص ، هو الوسيط الناقل الذي يدرك بواسطة تعبيرات الإنسان الدالة مهما كانت مقتضياتها، هو الوعاء الحضاري للمعنى عبر توظيف اللغة واستخدامها في المجالات كافة ، من هذه الزاوية ثبت تلاقي علم اللغة مع التناص– وخاصة مع علم الدلالة الرافد الحقيقي لعلم اللغة، فمفردات اللغة هي دوال رامزة إلى دلالاتها عبر المدلولات – ولن نحدد هنا زمنها ولا اللغة الخاصة بها – وعليه تنقلنا العملية السيميائية من المعنى المسند إلى الإشارات إلى الدلالة المسندة إلى النص.
السيميائية تضع تحولات من المرجع إلى التناصي – عبر اللغة – ، أي أن النص المقروء يخفي نصا آخر، وبهذا تتأكد القاعدة التي تقول: عندما يقول لنا الأدب شيئا فإنه يقول شيئًا آخر.

هذا لا ينفي مطلقا أن بذور هذا المصطلح كانت أقدم من ذلك ، فقد ساد في الماضي إحساس عام بأن كل الدراسات التي قام بها أعظم الأدباء لم تدر في فلكهم وحدهم ، لأن مثل هذه الدراسات لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة ، ذلك أن معرفة الخلف لابد أن ترتبط بمعرفة السلف ، ويرى الكثير من الباحثين أن أكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة حيث أن كثير من النقاد يعتبرون أن ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته.**(2)**

(1) جوليا كريستيفا،علم النص ، ص119 .
(2) ينظر: آراء جوسْتَافْ لانْسُونْ وآخرين.

ولهذا لابد أن من التعرف على الماضي الذي يمتد فيه ، وعلى الحاضر الذي يتسرب فيه، وفصل كل منهما على الآخر ، وبهذا يمكننا أن نقدر أصالته الحقيقية ، ونتمكن من إعطاء الدراسات الأدبية دفعة جديدة إلى الأمام.

وواصل المفهوم انتشاره في المصطلحات النقدية على الرغم من الارتباكات الكثيرة التي أصابته خلال جولته .وفي السنوات 1979م – 1982 م دخل مفهوم التناصية مرحلة النضج، إلى أن تم تبني مصطلح التناص كإجراء نقدي في المنتدى الدولي للشعرية الذي نظمه ريفاتير سنة 1979 م ، ومنحه أقصى أهمية ممكنة وتعتبره جوهرة الشعرية في النص ، ومرتبة من مراتب التأويل ، لذلك نجده لا يؤكد عملية انبثاق النصوص من نصوص سابقيه فحسب ، بل يجعل منه الصورة الوحيدة لأصل الشعر.

أ/ التناص عند ميخائيل باختين:

إن هناك بعض الإرهاصات سبقت باختين في الاهتمام والالتفات إلى قضية تداخل النصوص ، حيث قام اللساني السويسري دو سوسير بدراسة سنة1909 م يشيرفيها : أن سطح النص مكوكب ، تبينه وتحركه نصوص أخرى ، حتى ولو كانت كلمة(1)،وفي هذه الفترة كذلك كتب عالم اللغويات الفرنسي لانسون يرى أن أعظم الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال ، وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته ، فلكي نميزه ، أي نجده هو نفسه ، لابد أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة.

ينطلق باختين من الدائرة السوسيرية بغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف بينهما فقد قام بتوجيه النظر إلى التناص من خلال كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) ، ويعد أول من استعمل مفهوم التعالق النصي معتمدا مصطلح الحوارية "Dialogisme" ، ثم جاء بعده العديد من الأسماء من أمثال : لوتمان ، ريفاتير ، كريستيفا ، الذين اتفقوا على أن النصوص الأدبية تتحاور فيما بينها ، والقارئ بدوره يلاحظ لعبة العلاقة بين هذه النصوص انطلاقا من ثقافته الخاصة ،كما اهتم باختين بالرواية البوليفونية المتعددة الأصوات ، مما جعله يثير اهتمام الباحثين الغرب بحيوية الإجراءات إضافة إلى الرؤى التي تضمنه ، فيكون بذلك باختين قد "وضع إستراتيجية التناص منطلقا من وعيه بطبيعة العلاقة التفاعلية بين النصوص". (2)

يقول باختين : " تحاكي الرواية بكل سخرية كل الأنواع الأخرى ، وهي بذلك تكشف عن أشكالها ، ولغتها التعاقدية ، إنها تقصي بعضها ، وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة، معيدة تأويلها ، ومانحة إياها رنة أخرى " .(3)

---

(1) ينظر : فرديناند دي سوسير ،محاضرات في اللسانيات العامة.

(2) جميل الحمداوي ، "سيميوطيقا العنونة مجلة عالم الفكر"، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع2 ، م2 ، م3 ،1997م،ص 79 .

(3) سعيد سقطين ، الرواية والتراث السردي ، رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة،ط 1، 1996م،ص5 .

فباختين من خلال قوله ينظر إلى الرواية على أنها نوع أدبي ، وبالتالي نصا قائما بذاته يتفاعل مع نصوص أخرى عن طريق الحوار ، كما ركز على النوع لأنه هو الذي يحدد الجنس الأدبي من ملحمة أو قصة أو رواية أو مسرحية ... ولقد أكد باختين على **"**حوارية المعارف المتعددة ، ويرى أن على الأدب أن يتحرر من الأصول الثابتة والقديمة، وذلك أن المعارف أصبحت لا تنهض إلا بعون معارف أخرى تقف إلى جانبها ، أي بمعرفة تتحاور معها في حقل المساواة ، وفي مدار الحوار المفتوح**"**. **(1)**

ب/ التناص عند جوليا كريستيفا:

كريستيفا اسم معروف متداول بين النقاد والمنظرين والمناهج الألسنية ، فهي أول من طرح مفهوم التناص في منتصف الستينات على الرغم من أنه ورد قبلها لدى باختين الذي كان يسميه "التفاعل السوسيو لفظي"، وتطرقت إلى ممارسته جماعة (تال كال)السيميائية التي كانت كريستيفا أحد أقطابها.

يقول بارت في حديثه عن نظرية النص:**"** نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص وهي : الممارسة الدالة Pratique Signifiante الإنتاجية Productivitè التدليل Signifiance النص الظاهر Phèno – texte والنص المولد Gèno – taxte والتناص Intertexte**"**.**(2)**

فهذه المصطلحات والمفاهيم يعود الفضل في وضعها إلى الباحثة الفرنسية جوليا كريستيفا وتسمي التناص بالصوت المتعدد ، حيث تعرفه فتقول بأنه : **"**التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى ، وهو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر**"** **(3)**. فهو استرجاع لنصوص سابقة أو متزامنة مع النص ، مع المحاورة والتعبير بشكل جمالي متميز عما سبق ، فالنصوص في حوار مع بعضها فتخضع لقاعدة الإزاحة والإحلال.

ولقد استخدمت جوليا كريستيفا Julia Kristèva **"**مصطلح **التناصّ** في بحوث عديدة كتبتها بين عامي 1966م و 1967م، وصدرت في مجلتي (تال كال)، و(نقد)، وأعيد نشرها في كتابيها (السيمياء ونص الرواية) معتمدة على باختين في استبصاراته النقدية في دراساته حول ديستوفيسكي ورابليه، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطاباً آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطاباً، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي: النصّ، والكاتب، والمتلقي، بالإضافة إلى عنصر التناصّ، الذي يُناقش مع هذه العناصر الثلاثة**"**.**(4)**

---

(1) فيصل دراج ، " وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي" ، (مجلة فصول خصوصية الرواية العربية : تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1 ، م 16 ،1997م)،ص254.

(2) رولان بارت ، نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية...المفهوم والمنظور " ، تر محمد خير البقاعي،الهيئة المصرية العام للكتاب ،1988 م،ص 89 .

(3) تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد- مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد -،ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون للطباعة والنشر، د ط، د ت،ص 103 .

(4) جوليا كريستيفا ،علم النص ،ص 78 – 79 .

وهكذا يبدو التناصّ حواراً بين النصّ وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة. كما أنه حوار بين النصّ ومتلقيه، ومايملكه المتلقي من معلومات سابقة. وهذا الحوار **الديالوج** هو ما تطلق عليه كريستيفا اسم التّناصّ، حيث تقول: " يتشكل كل نصّ من قطعة موزاييك من الشواهد. وكل نصّ هو امتداد لنصّ آخر، أو تحويل عنه **Transformation**. وبدلاً من استخدام مفهوم الحوار بين شخصين أو أكثر يترسخ مفهوم التناصّية، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة. " (1)

"وقد تسارع الكتّاب إلى تبنّي هذا المصطلح منهم : تودوروف ، وريفاتير ، وجيرار جينيت، وميشيل أريفي ...الخ .وعندما وجدت كريستيفا شيوع مصطلح التناص ، واستخدامه بالمعنى المبتذل أي في نقد مصادر نصّ ما، فضلت عليه مصطلحاً آخر هو المناقلة أو **التحويل** Transposition " (2)...

لقد استمدّت كريستيفا من باختين الذي ميّز بين محورين: **الحوار، والتضاد**، اللذين ليسا مميزين لديها بدقة وكفاية، على الرغم من أن شلوفيسكي هو أول من أشار إلى هذه الظاهرة، بقوله: "كلما سلطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعاً بأن الصور التي نعتبرها من ابتكار شاعر إنما استعارها من شعراء آخرين"، فأصبح التناصّ، عند كريستيفا، هو تلاقي نصوص تقرأ نصّاً آخر، وكل نصّ ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات، وكل نصّ إنما هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر".(3)

وتحلل كريستيفا رواية (جينان دوسانتري) 1456م Genan De Saintre للكاتب الفرنسي(أنطوان دولا سال) A.DE . LA SALE من وجهة نظر التّناصّ فتراه يتجلّى في مظهرين:

1 ــ الأوصاف التقريظية للأحداث والموضوعات.

2 ــ الاستشهادات المستمدة من الكتب المقدسة والمفكرين السابقين.

ثم تتبعت مصادر هذين المظهرين، فوجدت الأوصاف التقريظية في **المناداة** أو التلفظ الشفوي، الذي كان معروفاً في فرنسا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، حيث كان الخطاب التواصلي منطوقاً بصوت مرتفع في الساحات العامة، من أجل إخبار الناس عن الحرب، أو عن البضائع والسلع، كما وجدت **الاستشهادات** التي تنتمي إلى نصّ مكتوب في الكتب التي تعتبر استنساخاً لكلام شفوي.

وإذا كان باختين قد أفاد كريستيفا في دراستها للتناصّ في رواية (دولا سال)، فإن سوسير قد أفادها أيضاً في البحث عن النصّ الغائب في فضاء اللغة الشعرية، وأسماه: **القلب المكاني** أو **البراغرام**، معتبرة الملفوظ الشعري مجموعة ثانوية من بين مجموعة أكبر هي فضاء النصّ، والمدلول الشعري ليس منحدراً من شفرة أحادية، بل تلتقي فيه أنماط عديدة، وممثلة للتناصّ الشعري بلو تريامون، ومفترضة أن اللغة الشعرية لا نهائية الشفرة، بخلاف الكتاب الذي هو نهائي ومغلق، وأن النصّ الأدبي هو مزدوج (كتابة/قراءة)، حيث يصير المكتوب مقروءاً، ويتحول المقروء إلى مكتوب بإنتاجية جديدة، ومن خلال هذا التحاور النصّي بين المكتوب والمقروء تنتج نصوص جديدة.

---

(1) محمد عزام، (النص الغائب) تجليات التناص في الشعر العربي ،ص38.
(2) المرجع نفسه، ص38.
(3) المرجع نفسه، ص39.

ولا يمكن تحديد مفهوم التناصّ عند كريستيفا" إلا بإدماجه مع كلمة أخرى هي (الإيديولوجيم) IDEOLOGEME وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النصّ، لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليه منها. وبذا يكون التّناصّ هو التقاطع داخل النصّ لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فهو ـــ على نحو من الأنحاء ـــ **اقتطاع، وتحويل**. وكل هذه الظواهر تنتمي ـــ بداهة ـــ إلى الكلام انتماءً (استطيقيا) تسميه كريستيفا ـــ نقلاً عن باختين ـــ **الحوارية**، أو **الصوت المتعدد** ".**(1)**

وبعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا لمصطلح **التناص**ّ نشرت مجلة (بويتيك) الفرنسية عدداً خاصاً عن التناصّ، تحت إشراف لوران جيني JENNY الذي اقتــرح إعــادة تعريــف التّناصّ بقوله: " إنه عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحــتفظ بزيـــادة المعنى".**(2)**
ومن الطريف أن كريستيفا تخلّت أخيراً عن مصطلح التناصّ، نتيجة انــصرافهاعن الاهتمــام بالواقع التاريخي للخطاب، بينما تمّ تبنّي المصطلح في المنتدى الدولي **للبويطيقا**، والمنظم علـــى يد ريفاتيرفي نيويورك عام 1979 م.

جـ/ التناص عند جيرار جنيت:

يعتبر جنيت من أعلام النقد الغربي المعاصر ولاشك ، فقد أولى اهتمام كبيرا بمسألة التناص أو ما سماه **المتعاليات النصية** في كتابه(معمار النص) .
نقصد بأنماط التّناصّ المتعاليات النّصيّة الّتي تكلم عنها جيرار جنيت في كتابه طروس ، ويقول: "ويبدو لي اليوم (13 أكتوبر 1981م) أنّني عرفت خمسة أنواع من العلاقات الخاصّة بالمتعاليات النّصيّة سأرتبها وفق نظام تصاعدي يتبع التّجريد Abstration ، والتّضمين Implication، والإجمال Globalité". **(3)**

- **المتعاليات النصية** ، " تتمثل في معرفة كل ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص" **(4)** ، حيث يتضمن المصطلح الثاني المصطلح الأول ويجاوزه. وقد أوضح جيرار جينيت أن مفهوم التعالي النصي يتضمن "علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب أنماط الخطاب التي ينتمي إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس الأدبية" **(5)** ، فالذي يحتل المرتبة الفوقية هو جامع النص وليس ما أطلق عليه نظرية الأجناس أو الأجناسية. ويجدر بنا بداية أن نفرق بين " النص المركزي الذي يتخذه الشاعر هدفاً لإقامة حوار معه، وبين النصوص الفرعية المساعدة الآتية من منابع متعددة ".**(6)**

---

(1) محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة ، ص 147.
(2) تزفيتان تودوروف،في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص 110.
(3) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترعبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدارالبيضاء، المغرب، ط2،1986 م،ص 90 .
(4) فاطمة قنديل، التناص في شعر السبعينيات ،أطروحة ماجيستير(سلسلة كتابات نقدية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 1999 م ص91 .
(5) المرجع نفسه،ص92 .
(6) محمد مفتاح،دينامية النص(تنظير وإيجاز) ، المركز الثقافي العربي بيروت ، الدار البيضاء،ط1990،2م، ص 82.

ويتوسع جيرار جنيت في الحديث عن هذه المفاهيم في كتابه (طروس) يقول : "إن موضع الشاعرية ليس النص في حالته الانفرادية ... بل إن موضوعها هو جامع النص وإن كنا نفضل الجامعية النصية للنص كما نقول عادة ويكاد يكون ذلك نفسه أدبية الأدب ويعني ذلك مجموع المقولات العامة أو المفارقة ــ أنماط الخطابات ، صيغ الآداء، الأجناس الأدبية ... الخ ــ التي ينتسب إليها أيٌّ نصٍّ فرد، أقول اليوم وبتوسع أكثر : إن موضوع الشاعرية هو التعدية النصية أو الاستعلاء النصي للنص الذي كنت عرفته من قبل تعريفا فقلت إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى ، إن التعدية النصية تتجاوز جامع النص وتتضمنه".(1)

ويندرج تحت مصطلح التعالي النصي خمسة تصنيفات فرعية يحددها جيرارد جينيت فيما يلي:

أولا: المابين نصية Paratextualite´ :

" ويعني بذلك العنوان ، والعنوان الفرعي ، والمقدمة والملحق والتمهيد والحواشي وكذا الهوامش في أسفل الصفحة ، وفي آخر الكتاب والتصدير والرسوم ، والإعلان في إصدار جديد، والملاحظات والعبارات التوجيهية والتوضيحات ، والتجليد والغلاف ، وكل هذه المكونات هامة ، لأنها تحدد إلى حد كبير اختيار المؤلف وقراءة القارئ ، وترقباته ، وهي جوهرية أيضا لتاريخ الأدب ، لأن الكاتب يغير شكله عبر العصور ، وذلك من خلال ظهور الغلاف والعناوين ... ويعدل كذلك الممارسات الملموسة للقراءة".(2)
إذا المناص أو النص الموازي هو علاقة النص بالعنوان والمقدمة والتقديم والتمهيد ... وقد مثل لهذا برواية " وليس" " لجويس" فقد عنون كل فصل فيها بما يذكر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من "الأوديسة " ، وعلى الرغم من أن المؤلف حذف هذه العناوين الفرعية من الرواية ، في طبعتها التالية ، فإنها ظلت في أذهان الناقد كقسم من الرواية.

ثانيا: الميتانصية، النصية الشارحة Metatextualite´ :

ويقصد بها العلاقة التي تربط بين النص والنص الذي يتحدث عنه ، ونعني بذلك خطاب نص على نص ، وهو ما نسميه عادة **التعليق** والمتمثل في ربط نص بآخر يتكلم عليه دون أن يستشهد به ، ولا أن يسميه أحيانا، وهو العلاقة النقدية بامتياز ، وبمعنى آخر ، هي علاقة التفسير التي توجد نصا بين يتحدث عنه، والمسألة جوهرية متصلة بعلاقة نقدية ، مثل القصص التي تدمج في جسمها نظريات مؤلفيها ، فتصبح بهذا قريبة من التناص.

---

(1) جيرارجنيت، طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية ، تر محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، 1998م، ص132.

(2) حسين العربي ، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير 2007–2008)، ص 26 .

إذن التناص والميتانص يأخذان شكل البنيات الجزئية ، يقوم المبدع بتوظيفها داخل الخطاب الأدبي ، وهذا المصطلحان الأخيران مرادفان تقريبا لما كان يعرف في النقد العربي القديم باسم **التضمين** و **الاقتباس** و **الإشارة** ويظهر ذلك من خلال تعريفه للميتانص بقوله: " إنه بنية نصية متضمنة في النص كما هي".(1)

ثالثا: التناص Intertextualite :

ويندرج تحته تناص كرستيفا وتناص ريفاتير، بمعنى أنه يعني به تلك العلاقة التي تقوم بين نص وآخر يحضران معاً عن طريق:

أ- الاستشهاد Lacitaion: وهو أن يورد الكاتب اقتباساً من نص آخر ويحيل إليه واضعاً بين علامتي تنصيص.

ب- السرقة Le plagiet: وهو اقتباس غير معلن لكنه حرفي.

جـ- التلميح أو الإيحاء Livition: وهو يأتي على شكل قول يفترض فهم معناه الكامل إدراك علاقة بينه وبين نص آخر تحيل عليه بالضرورة انثناءة من انثناءات النص العديدة وإلا يصعب فهمه.

د- المعارضة La pastiche.

لكن إذا كان الاستشهاد والمعارضة والتلميح مما يحبذ ويتمنى ، فالسرقة تضع مفهومي الكاتب والملكية الأدبية موضع سؤال ، وتعتدي لا فقط على هوية الأثر ، بل حتى على العلاقة التي يقيمها كل نص مع مجموع النصوص.

رابعا: النصية اللاحقة Hypertextualite :

وهي كل علاقة تربط نصاً لاحقاً بنص سابق، ويسمى جينيت النص اللاحق hypertext والنص السابق hypotexte ، وفي هذه العلاقة يعقد النص اللاحق علاقة بالنص السابق يمكن أن نضع المعارضة Pastiche والمعارضة الساخرة Parody ، مما يكسب النص اللاحق القدرة على أن يمنح النص السابق معاني أخرى.

خامسا : جامع النصية L'architextualitè :

" ويعني بها جينيت هذه الإشارة التي يضعها النص على غلافه ليحدد لقارئه " أفق توقع" جنس النص، هل هو شعر، أم رواية؟ الخ".(2)

ولقد أكد روبرت شولز بأن التناص" اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعينة مباشرة، والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص آخر، ليجسد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع".(3)

---

(1) سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي ،ص 28 .

(2) فاطمة قنديل ،التناص في شعر السبعينات،ص 28 .

(3) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، دار سعاد الصباح ،الكويت ، ط2، 1993م،ص 320 – 321 .

ومن هذه النصوص قام جيرارد جنيت بتمييز عدد من الفوارق بحسب العلاقة بين هذه النصوص إلى :

أ/ المحاكاة الساخرة Parodie:

وهي التي تقوم على محاكاة النص المصدر أي الأصل ، وبذلك تتعلق بتحويل الموضوع لا الأسلوب.

ب/ التحريف الهزلي Mtravestissement :

عكس المحاكاة الساخرة ، فهو يتعلق بتحويل الأسلوب لا الموضوع.

جـ/ المعارضة Pastiche:

يحيل يشكل كبير على محاكاة الأسلوب.

"كما نجد أيضا مصطلح معمارية النص وهو النمط الأكثر تجريدا والأكثر ضمنية فهو متصل بمجموع المقولات العامة أو المتعالية من أنماط خطاب وأجناس أدبية وغيرها مما يتوفر على نص منفرد . وأبرز شكل تتضح عليه معمارية النص هو فيما ترشد إليه من علاقة للأثر بجنس أدبي، شعر، رواية ، ملحمة ، بحث ، سيرة ذاتية ، كأن يذكر على غلاف الكتاب (رواية أو مقالات أو شعر...) لأنه يعطي القارئ من الانتظار والترقب والمفاجأة لما يحتويه النص فيحدد موقفه منه ، وإدراكه لجنس النص منذ البداية ، وبالتالي يؤثر في توجيه عملية القراءة عنده".**(1)**

وقد وسم جيرارد جنيت معمارية النص بالخرساء أو البكماء لأنها تعلن ولا تعلن فهي بإعلانها عن جنس الأثر وكأنها تقدم تحصيل حاصل ذلك الأثر، أما إذا امتنعت عن الإعلان ففي كثير من الأحيان ما يخالف ويجافي ما تختاره من عنوان فرعي حقيقة ذلك الأثر الداخلية، لكن على الرغم من ذلك فهي ترسم للمتقبل أفق انتظار فيه تقبلا ما للأثر.

وفي كتابه(لذة النص)؛ يستخدم بارت لأول مرة كلمة التناص وفق فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق ، مستشهداً بالمثال الدال ، وكاشفاً عن طبيعة استحضار الحاضر للغائب في جانب اللاوعي ، مؤكداً فكرته التي نقلها عن كريستيفا في النص السابق عن الاستجلابات اللاشعورية والعفوية ، فهو القائل :" أتذوق سيطرة الصيغ ، وانقلاب الأصول، والاستخفاف الذي يستحضر النص السابق من الحاضر وما أدركه هو أن أعمال بروست هي بالنسبة إلي ، وفي الأقل ، من مرتبة المراجع ، وهي أيضاً المعرفة العلمية والخارطة الكونية لنشأة الكون الأدبي برمته وهذا لا يعني أنني مختص **ببروست:** إن بروست هو الذي يحضرني ولست الذي أناديه ، إنه ليس مرجعاً حتمياً ، وإنما مجرد ذكرى دائرية **محتومة** وهذا هو بالضبط التناص: استحالة العيش خارج النص اللامتناهي ، سواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية ، أو شاشة التلفزيون. الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة".**(2)**

---

(1) نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج2، دار هومة، بوزريعةالجزائر، ط 1997،1م،ص109.

(2) رولان بارت، لذة النص، تر محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة(المشروع القومي للترجمة)،القاهرة ،دط،1998 م ، ص 43.

ويرى رولان بارت أن التناص هو استحالة العيش خارج النص اللامتناهي أكان ذلك النص بروست أم الجريدة اليومية أم شاشة التلفاز .(1)

" إن التناص هو إعادة توزيع النص للغة، والنص هو حقل إعادة التوزيع أي أنه المركز الذي تدور النصوص وأشلاء النصوص في فلكه ، فيحدث التفكيك ، والانبناء ولا يختلف هذا المفهوم كثيرا عن مفهوم كرستيفا للنفي والإثبات ، ويقول بارت : " كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة ، وتعرض هذه الاستشهادات موزعة ، قطع ومدونات وصيغ ونماذج إيقاعية ونبذ من الكلام الاجتماعي " (2)، والتناص مجال عام للصيغ وهذه الصيغ هي استجلابات لا شعورية عفوية وليست محاكاة إرادية مقصودة تمنح النص الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج.(3)

2/ مفهوم التناص في النقد العربي الحديث :

لم يتفق العرب المعاصرون بعد على تعريب مصطلح التناص**Intertextualitè** ، فبعضهم يعرفه **التناص** وآخرون **التناصية** ، وفريق ثالث **بالنصوصية** ، وفريق رابع **بتداخل النصوص** ، ومع ذلك فإن المصطلح الأول **التناص** هو الذي شاع كثيرا وانتشر بعد أن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنيوية والسيميائية ...الخ . من الباحثين من نقاد العرب الذين اهتموا بهذا المصطلح نجد محمد بنيس ومحمد مفتاح وعبد الله الغذامي ...

---

(1) ينظر: مارك أنجينو،نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية .. المفهوم والمنظور"، تر محمد خير البقاعي،الهيئة المصرية العام للكتاب ،1988 م، ص 74 ./ وينظرأيضا: عبدالله أبو هيف،الحداثة في الشعر السعودي ،المركز الثقافي العربي،المغرب ، ط1،2002م،ص217 .

(2) رولان بارت،نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية..المفهوم والمنظور"،ص42.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص43.

ويمكننا أن نشير إلى الفيض من الدراسات حول نظرية التناص انتقل من النقد العربي المعاصر إلى النقد العربي ، وقد تأثر به نقادنا خاصة من الناحية التنظيرية ، ومن ثم لا نكاد نجد فروقا ذات شأن من هذه الناحية ، فسعيد يقطين يعيد صياغة مفاهيم النص على غرار تلك التي قدمتها كريستيفا للنص حيث يقول: " النص بنية دلالية تنتجها الذات الفردية أو الجماعية ضمن بنية نصية منتجة ، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة".**(1)**

ويبدو أن سعيد يقطين في تناوله لمصطلح التناص متأثرا بجيرار جينيت حين فرق بين مصطلحين هما:

أ- التفاعل النصي الخاص:

ويتمظهر هذا التفاعل حيث يقيم النص علاقة مع نص آخر محدد وتبرز هذه العلاقة على مستوى الجنس والنوع والنمط وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها وقد أطلق عليه كذلك مصطلح **التعالق النصي.**

ب- التفاعل النصي العام:

" ويبدو حين يتداخل النص مع نصوص أخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس والنوع ولذا سمي بالعام لأننا ننظر في تحديده من جهات عدة ومستويات متعددة وآثار نصوص عديدة وغير محددة وغير مشتركة جنسا ونوعا ونمطا".**(2)**

وقد استبدل محمد بنيس بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و (حداثة السؤال) إذ أطلق على مصطلح التناص مصطلح **التداخل النصي** الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر من نصوص غائبة ، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته ، أي مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر ، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته.

أما في كتابه (حداثة السؤال) فقد " استعاض مصطلح التناص بمصطلح **هجرة النص** الذي شطره إلى شطرين ، فهناك **نص مهاجر**، و **نص مهاجر إليه** ، وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد ، هذا النص شرطا رئيسيا ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة . وتتم له هذه الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة ، لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء".**(3)**
وهذه الهجرة لا تتم لأي نص أدبي ، وإنما للنص الذي يحكمه قانون عام لهذه الهجرة ، التي من خلالها يقرأ ويعيد إنتاج نفسه ، لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ هو ما يكون فاعلا في مصير الإنسان وعاملا رئيسيا في تحوله وتحرره.

---

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،المغرب، ط2،1989م،ص32 .
(2) المرجع نفسه، ص 28 ــ 29.
(3) جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،ص 43 ــ 44 .

"والقانون العام لهجرة النص كما حدده بنيس يتلخص فيما يلي(1) ":
*إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية ، وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة.
*إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطرة أو غير مؤطرة زمانا ومكانا .

*إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر :
ويبدو أن محمد بنيس في تقسيمه لمصطلح "هجرة النص" متأثرا إلى حد بعيد بالناقد الفرنسي جيرارد جنيت الذي وضع تصنيفات محددة للتناص ، تبدأ **بالتعالي النصي** Transsexualitè الذي يمثل هروب النص من ذاته ، بحثا عن نص آخر ، وبـــ " **نصية** Para texte و**الميتانص** الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع في خطابه الأدبي.

" ويتفق الغذامي ومحمد بنيس على العناصر التي تحدد ملامح التناص بين خطابين ، وكلاهما يجعلها مرئية ظاهرة ، رغم مفاهيم الغموض التي تلفت النص ، وهذه العناصر هي:
- الفضاء النصي .
- بناء النص .
- القافية والروي .
- المعجم الشعري" .(2)

" لم يبق التناص أو المتعاليات النصية مقتصرا على الغرب ، لقد ولج الثقافة العربية ، وخصصت له مجلة (ألف) المصرية محوراً تحت عنوان (التناص : تفاعلية النصوص) ، ويساهم فيه صبري حافظ وسامية محرر ، كما نجد سيزا قاسم تتحدث عن **التضمين** كمقابل للمتعاليات النصية عند جنيت في دراسة لها حول (المفارقة في القص العربي) ، ولعل من أهم الدراسات العربية في هذا الإطار نجد دراسة محمد مفتاح حول التناص في كتابه (تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص) ، التي يقدم فيها محاولة لتعريف النص والتناص بمختلف أنماطه وأنواعه نظريا".(3)

---

(1) جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،ص 44 ــ 45 .
(2) أحمد مداس ،(لسانيات النص) نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2007م،ص 74 .
(3) سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،ص 98 .

إذا كان التفكير النقدي الغربي قد عرف البداية المنهجية لممارسة مفهوم التناص في منتصف الستينات مع جماعة (تال كال) وكريستيفا ، فإن الخطاب النقدي العربي لم يعرف هذا المفهوم إلا في أواخر السبعينات، رغم أسبقية الاهتمام النقاد العرب القدامى – كما أسلفنا الذكر – عند الغرب و أشير في هذا المجال إلى بعض النقاد العرب الذين تصدوا لمفهوم التناص، مستفيدين في ذلك من النظريات والآراء الغربية ،و محاولين طرح تصوراتهم ومفاهيمهم الخاصة المختلفة التي يكشف عنها منذ البداية تعدد المصطلح.

يرى محمد مفتاح أن الدراسات المتعلقة بالتناص" تتداخل تداخلا كبيرا بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات ، ولهذا فإن الدراية العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم عن غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط ، على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدة وتتناول الظروف التاريخية والابستيمية التي ظهر فيها وإذا كنا لا نستطيع أن ننهض بهذا العمل في الحيز فإننا مع ذلك سنقدم كليات أو قواعد ليفصل فيها القول من أراد". **(1)**

*ويشير" محمد مفتاح إلى الباحثين الذين تناولوا هذا المصطلح بالتعريف وهم: كريستيفا، أريفي، رولان بارت، ريفاتير...لم يقدموا تعريفا جامعا مانعا، مما جعله يستخلص تعريفا من كل التعاريف ليستقر على أن التناص:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تصعيدها. " **(2)**

وقد عرّف محمد مفتاح التناص حيث يقول : " أن التناص هو تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة". **(3)**

ومن هنا يتضح لديه أن كل المهتمين باللغة ، بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم يتفقون على : أن هناك نوعين من التناص هما:

– المحاكاة الساخرة (النقيضة): التي يحاول الكثير من الباحثين أن يختزن التناص إليها.

– المحاكاة المقتدية (المعارضة) : التي يمكن أن نجد بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص.

---

(1) محمد مفتاح،(تحليل الخطاب الشعري) إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، 1992م،ص 119 .
(2) نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 103.
(3) محمد مفتاح،(تحليل الخطاب الشعري) إستراتيجية التناص ،ص120 ــ 121.

ويذهب محمد مفتاح إلى أن تقدم الدراسات اللسانية واللسانية النفسانية وضع لدينا على بعض آليات التناص ، وأهمها التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي .
وقد لجأ إلى فكرة مهمة ألا وهي :

**** هل التنـاص في الشكل أو المضمون أو هما معا؟؟**

" أن يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة عالمة أو شعبية أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية ، ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل ، بل إن الشكل هو المتحكم في التناص والموجه إليه ، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك" .**(1)**

فالتناص في نظر محمد مفتاح ، أنه محكوم بالتطور التاريخي إما في مواقف المتناصين أو في مواقف المهتمين من الدارسين ، فالقدماء على مختلف أجناسهم وأمكنتهم وأزمنتهم كان يغلب عليهم الدعوة إلى اتباع سنن السلف ، فالخروج عليه إبداع وابتداع والمبدع هو الله وحده والمبتدع ظال، ومع ذلك فإنهم كانوا يتبعون مؤلفات الشعراء ، والكتاب ليظهروا سرقاتهم.

" إن هذه السننية الثقافية أتخذها بعض الباحثين من المستشرقين سنداً ليسموا الثقافة العربية بالسكونية والجمود وعدم التطور ، والثقافة الغربية بالتطور وبغير ذلك من الأوصاف الإيجابية ، غير أن الدراسات الحديثة جاءت لترد الأمر على نصابه وتنظر إلى آثار القدماء في سياقها ، إذ كل الآثار الوسيطة مهما كانت جنسية أصحابها تقوم على دعامتين أساسيتين هما :

1- التوالد والتناسل ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

2- التواتر أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطاتها بالسنة والسلف لقوتها الإيحائية".**(2)**

"ومن ثم فالتناص يساهم في تشكيل هوية النص انطلاقا من التراث والتاريخ الإنساني ، وطبقات اللغة وترسبها ، لأن الإرتداد إلى الماضي ، أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع ، وهنا قد يحدث تماس – أو بالضرورة يحدث تماس- يؤدي إلى تشكيلات داخلية قد تميل إلى التماثل وقد تنصرف إلى التناقض، وفي ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس ، ومن ثم تتجلى به إفرازات نفسية مميزة تتروح بين الإعجاب الشديد والرفض الكامل ، وبينهما درجات من الرضى أحيانا، والسخرية أحيانا أخرى ، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة " التناص " على نحو من الأنحاء".**(3)**

---

(1) محمد مفتاح،(تحليل الخطاب الشعري) إستراتيجية التناص ،ص 129 ــ 130.
(2) المرجع نفسه ،ص 133 ــ 134.
(3) جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،ص 134ــ135 .

وعملية التناص هي عملية بعث للتراث الحضاري من جديد، فالنصوص المغمورة أو الميتة والمهملة دلاليا، وأيديولوجيا تحيا من جديد في النصوص التي تعيد كتابتها وتؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها ، وهذه الفكرة " تنبهنا إلى ضرورة إعادة النظر في نظام قراءتنا للنص ، سواءا كان قديما أو حديثا ، أو معاصرا غير أن المعاصر يحفل بقراءة النصوص الأخرى ، هي بالتأكيد أكثر تعقيدا مما كان معروفا في النص القديم".**(1)**

أما عبد الملك مرتاض فيذهب إلى ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا في مفهوم التناص فيقول: "إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية تتظافر فيما بينها لتنتجه، فالنص قائم على التعددية، ولعل هذا ما تطلق عليه كريستيفا" إنتاجية النص" du texte productionte فتنشيط اللغة يعني الاهتداء على كيفية بنشاط هذه اللغة التي هي أصل النص الأدبي في كل مراحله ومظاهره ، بحكم تداولها بين أفراد القوم وتعبيرها عن أغراضهم".**(2)**

ويعرف عبد السلام المسدي النص هو بصدد التفريق بين لغة الخطاب وخطاب الأدب: "فالنص الأدبي ينتمي إلى صاحبه من حيث هو كلام مبثوث أما أدبيته فهي أساسا وليدة تركيبة ألسنية ما ينشأ بين العناصر اللغوية من أنسجة متنوعة متميزة ، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، وذلك بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي المجسم والمحدود بسياق معين، لأنها تحدد انطلاقا من خصائص انتظام النص بنيويا ... " **(3)**
وقد حقق مفهوم التناص انتشارا واسعا في الدراسات النظرية والتطبيقية العربية باعتباره مفهوما إجرائيا في تحليل الخطاب الأدبي الشعري والنثري.

"وهو هنا لم يعرف النص فحسب بل أشار إلى علاقة النص بسواه من النصوص، وأشار كذلك إلى التفاعل النصي واستعماله بدل التناص لأن التفاعل النصي أشمل من هذا الأخير يقول أيضا أننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص Intertextualité َأو transtextualité كما استعملها جينيت بالأخص".**(4)**

فالتناص في رأي سعيد يقطين هو" مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، فالتناص يحقق وجوده في النص من خلال تجسده أشكال كثيرة منها تحويل النص السابق بعد تمثيله".**(5)**
ودراسة التناص تقوم على تفكيك النص وتحليله، وتحديد علاقته بغيره من النصوص التي يمثلها النص المدروس.

---

(1) جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ،ص137 ــ 138 .
(2) نقلاعن:نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص103.
(3) نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 88 ــ 89.
(4) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص 92 ــ 98 .
(5) نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص108.

المبحث الثاني : أشكال التنـاص.

إن تعدد التناصات في النص الأدبي، يعود إلى تعدد المضامين، وتوظيف المبدع لمقروئه الثقافي المخزن سواء كانت أساطير أو أحداث تاريخية أو مناسبات أو أحداث دينية أو مسائل إيديولوجية أو تراثية شعبية ومن هنا يمكننا رصدا أنواع التناص كالآتي:

1- التنـاص الديـنـي :

وهو تداخل النص مع نصوص دينية معينة عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم أو من الحديث النبوي الشريف أو من الكتب السماوية المختلفة كالإنجيل والتوراة ويعتبر القرآن الكريم كتاب المسلمين الأكبر، ودستور البشرية الأعظم، ووحي السماء الذي نزل به الروح الأمين على سيدنا– محمد صلى الله عليه وسلم – فكان أعظم معجزة لأعظم نبي.

وأقل ما يوصف به هذا الكتاب، أنه مثبت العقول ومداوي القلوب المريضة، يروي النفوس العطشى، ويندي الجوانح الظمأى، ويهدي النفوس الضالة، ويحيي الضمائر، ويجلي صدأ الأرواح ويزيل ما ران على الأفئدة ...بالبراهين الواضحة والآيات البينة، ويحقق لمن اهتدى بهديه وسار على ضوئه سعادة الدنيا والآخرة.

" ولكل هذا فالكتاب أحق بالدراسة لأنه النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي نثرا وشعرا وقد أعطى الحرية في التأمل الجمالي والكتابة والاغتراف من منهله العذب ويمكن ملاحظة تداخل بعض النصوص في متن الشعر العربي المعاصر، وكان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر باعتباره النص الذي يحمل من الأبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان".(1)

ونذكر أيضا أهمية التناص الديني حيث يجعل النصوص الشعرية ذات سلطة قوية ، كما يجعلها تزخر بجوانب إنسانية وقيم أخلاقية.

وهذا ما يسمح لنا بتتبع عدة نصوص معاصرة تفاعلت مع النص القرآني واستنصصت آياته.

---

(1) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف،القاهرة،دط ، دت،ص237 – 238 .

ومن النماذج التي استغلت النص القرآني استغلالا فنيا، ندرج المقطع التالي من قصيدة السياب " شناشيل ابنة الحلبي":

" وتحت النخيل حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر– أنه الرطب
تساقط على يد العذراء وهي تهز في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخرين – سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار البقر ميتا هذا التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو
عظمه اللحم ويوقد قلبه الثلجي، فهو يحبه.... " **(1)**

فالشاعر في هذه القصيدة يعيد كتابة النص القرآني الغائب ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص للآية الكريمة: " **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا** ". **(2)**
ويشير إلى ذلك مصطفى السعدني بقوله:**"** أن الشاعر الذي هده السفر وأيأسه المرض لا بد أن ينتظر معجزة تفتح أمامه باب الحياة من جديد وتهذب بالمخلوق بنفسه وتشيع فيها الأمن**"**.**(3)**

كما يستمر الشاعر في الامتصاص من بقية الآية: **"فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا " (4)** ، **"**حيث اتخذت الآية الكريمة مسارا نفسيا خاصا وتحددت أمامه يبعد شعوريا يرتبط بالأزمة النفسية التي كان يعيشها**"**.**(5)**

"كما يستحضر أدونيس في المقطع الثاني من قصيدته فصل المواقف" الآية الكريمة نفسها، ويعيد كتابتها على نحو مغاير للسياب بحيث يقوم بامتصاص الحلم والمجاز التوليدي.

من يعطني ورقة أحملها أكداسا من البخور والصندال
أنقطها كالعروس وأجلوها
أقرأ عليها سورة مريم
أهز فوقها جذوعي من الشوق والحلم**"**.**(6)**

---

(1) عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت ، ط 4 ، 1990م، ص 598 ـــ 599 .
(2) سورة مريم ، الآية : 25.
(3) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 243 .
(4) سورة مريم ، الآية : 26.
(5) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة، بيروت، ط 3،1981 م،ص 31.
(6) جمال مباركي،التناص وجماليته، ص 170 .

هذه لمحة وجيزة أردتها أن تكون كمدخل إلى دراسة التناص الديني وبالأخص القرآني في الشعر الجزائري المعاصر فقد استطاع الشاعر الجزائري المعاصر توظيف هذا النص المقدس بكيفيات مختلفة وهذا تبعا لكفاءة ووعي كل شاعر فمنهم من اختار الاجترار ومنهم من اختار الامتصاص غير أنهم ظلوا بعيدين كل البعد عن الحوار ذلك لأن القرآن يبقى ويظل النص المقدس المتعالي الذي " يتعلم منه الشاعر ويحلم به فهو منتهي البلاغة ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها ".**(1)**

ومن أبرز الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين تفاعلوا مع النص القرآني ووظفوه على شكل اقتباس مع رصد لبعض الأحداث التاريخية والإشارة إلى بعض الشخوص التي كانت لها دور في هذه الأحداث فمنهم محمد ناصر في توظيفه لسورة المسد:

" تبت يدا أبا لهب ولقيت أسوء منقلب.
يا مشعل النيران كم فتى أردت ولم تصب.
والقرمطي (*) النيرن كم أعذار، ولا عجب.
أتحرق القرآن من غيظ أم عمال الغضب؟
فشل الوليد (*) وعن الجبا بر، تحت أناة الوصب ".**(2)**

نلاحظ أن **محمد ناصر** اقتبس الآية الكريمة " **تبت يدا أبي لهب**" مع إحداث تغيير في إضافة كان المخاطب" تبت يداك "وذلك لنفي الخطاب عن أبي لهب التاريخي وفي هذا المقطع إشارة أيضا إلى بعض الأحداث التاريخية التي مست الأمة العربية والإسلامية وهي حرق القرامطة لبغداد وحرق الوليد بن يزيد للقرآن الكريم، وقد قال بيته المشهور:

إذا ما جئت ربك يوم حشر فقل يا رب مزقني الوليد.

والشاعر عثمان لوصيف واحد من الشعراء الذين استخدموا هذا النموذج من التناص الديني وليس ذلك لسبب في استعراض ثروته الفكرية وإنما هو مرآة عاكسة لشخصيته ومن أمثلة ذلك قوله:

" يتعمق في جراحاته
كما يرهص بالربيع
لا يحيا إلا في جحيمه
يا نار كوني بردا وسلاما على عثمان!!" **(3)**

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979م،ص 269.
(*) القرمطي نسبة إلى القرامطة الذين حرقوا بغداد.
(*) الوليد:الوليد بن يزيد الذي حرق القرآن.
(2) محمد ناصر، أغنيات النخيل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1981 م،ص 86.
(3) عثمان لوصيف، ديوان كتاب الإشارات، مطبعة هومة، الجزائر،1998 م، ص 63.

فالشاعر هنا يتحدث عن سيدنا إبراهيم – ومن منا لا يعرف قصته عندما ألقي به في النار خوفا عليه– وهذا ما نجده في قوله تعالى معاناته: **"يَا نَارُكُونِي بَرْدًا وَسَلَامًاعَلَى إِبْرَاهِيمَ" (1)** ، والتناص الديني هنا خفي لم يصرح به وإنما بما يدل عليه فالشاعر كالنبي في كل زمان يلقي من الآخرين التعنت والجحود والنكران .
ويواصله الشاعر في اقتباسه من القرآن الكريم حيث يقول:

" أيها المقتفي أثري
في المهامه
أو في فجاج الغسق
إن أضعت الخرائط
أو غشيتك الدياجي
قُلْ أعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ " . (2)

هي قصيدة فلسفية صوفية فيها عرج الشاعر إلى السموات وتتبع تاريخ الكون وتاريخ البشرية، عاش البراكين والحمم الباطنية، سافر من عصر إلى عصر ولج كل العصور، وعاش كل التفجيرات، خاض الظلمات والأنفاق– ولا زال يسافر- فالشاعر لوصيف مغامر يقتحم المجهول ليصل إلى الحقيقة الكامنة فبعد الحيرة والضياع والاغتراب يؤكد إيمانه القوي بالله لأنه نور السماوات والأرض فتوظيفه للآية القرآنية في المقطع الأخير كان توظيفا رائعا ومناسبا جدا لأنه بعد العسر يأتي اليسر وبعد الشك يأتي اليقين وبعد الظلمات يأتي الفلق وأن أشدّ ساعات الليل اسوداداً هي الساعة التي يليها طلوع الفجر.

كما نجد أيضا الشاعر أحمد مطر يتناص من القرآن الكريم ففي قصيدته **(إن الإنسان لفي خسر)** يوظف الشاعر مطلع سورة العصر كمدخل للحديث عن خسارة الإنسان في ظل أنظمة القمع والاستبداد فيقول:

" والعصر
إن الإنسان لفي خسر
في هذا العصر
فإذا الصبح تنفس
أذن في الطرقات نباح كلاب القصر
قبل أذان الفجر
وانغلقت أبواب يتامى
وانفتحت أبواب القبر**!** " **(3)**

(1) سورة الأنبياء ، الآية : 69.
(2) عثمان لوصيف، قالت الوردة، مطبعة هومة، الجزائر،2000 م.ص 23.
(3) أحمد مطر،لافتات1 ، الكويت، ط1،1984م،ص 127.

2-التناص مع الأحاديث النبوية :

يعتبر الحديث النبوي الشريف الكتاب الثاني المقدس بعد القرآن الكريم من إشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول لقوله تعالى:**" وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَى*إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى" (1)**، وقوله صلى الله عليه وسلم : **" بعثت بجوامع الكلم (*) ، ونصرت بالرعب".(2)**

فتوظيف الحديث النبوي الشريف جاء بشكل فعال بحيث انصهر في السياق الشعري واتحد بمضمونه متوقفا على براعة الشاعر وقدرته على استحضار النص، ودمجه ليضفي بأبعاده الثقافية والمعنوية الراسبة في أعماق الشاعر والمتلقي معا، فيجعل منه أفقا للتواصل والاندماج، ويزيد بذلك في النشاط الإيجابي للتراكيب والصور لهذه المسوغات حضر النص الحديثي في نصوص شعرائنا المعاصرين وقد تفاوت هذا الاستحضار من شاعر لآخر ومن قصيدة لأخرى كقول الشاعر:

" لأننا كما روى نبينا
لفرقة تدب في أوصالنا
نضيع في الزحام
تدوسنا لجنبنا الأقدام
نعيش كالأيتام في مأدب اللئام
لأننا لضعفنا غثاء
تقاذفت به الرياح في......
نسير دون غاية .... ندور في الظلام".**(3)**

فالشاعر يحيلنا إلى حديث الرسول صلى الله عليه وسلم : " يوشك أن تداعى عليكم الأمم من كل أفق كما تداعى الأكلة على قصعتها قال :قلنا يا رسول الله، أمن قلة بنا يومئذ؟ قال :أنتم يومئذ كثير ولكن تكونون غثاء كغثاء السيل، ينتزع المهابة من قلوب عدوكم، ويجعل في قلوبكم الوهن، قال قلنا: وما الوهن؟ قال: حب الحياة وكراهية الموت ".**(4)**

فالحديث يشير إلى أن النصر لا يقاس بكثرة العدد أو قلته وإنما يقاس بالكيفية والنوعية وخير شاهد على ذلك قوله تعالى: **" وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنْتُمْ أَذِلَّةٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ".(5)**

ولقد أشار الشاعر إلى أنه يشتغل في نصه على قول النبي صلى الله عليه وسلم : « **لأننا كما روى نبينا** » محاولا تجسيد المعاناة التي يعيشها العرب والمسلمون اليوم وما نتبع عنها من ضعف وسوء تدبير وتفرق وعداوة وكما وصفهم الشاعر أصبحوا غثاء السيل تتقاذفه الرياح.

---

(1) سورة النجم ، الآيتين : 3 – 4 .
(*) الجوامع: قليل اللفظ، كثير المعاني.
(2) رواه الشيخان من حديث أبي هريرة.
(3) محمد ناصر ،أغنيات النخيل ،ص 59.
(4) أحمد بن حنبل ، المسند، في السند من حديث ثوبان، ج5،ص278.
(5) سورة آل عمران ، الآية : 123.

" وبالرجوع إلى أعمال الشاعرمفدي زكرياء، نسجل حضورا بارزا لنص الحديث النبوي مثلما هو الشأن مع النص القرآني، فمن الملاحظ أن توارد الأحاديث مضبوط بسياق خاص يحكمه ذكاء الشاعر في ربط الصلة بين النصين الغائب والحاضر، ومنه قوله:

محمد أبقى لنا عبرة من الذئب والغنم القاصية".**(1)**

فالاستمداد واضح من نص الحديث النبوي الشريف الشهير:

"فعليكم بالجماعة فإنما يأكل الذئب من الغنم القاصية " .**(2)**

كما نجد قوله في بيت آخر:

" ومن يلدغ فإننا قد لدغنا خداعا من جحوركم مرارا".**(3)**

هنا نجد أن الشاعر استطاع ببراعة تامة تضمين شعره من الموروث الديني ليجعله متناسبا والمعنى المراد تبليغه للمتلقي، بكل ما يحمله من ثقل التأثير والفاعلية، وصولا للفكرة المنشودة وهي تفعيل الحس الثوري.

كما تكثر في نصوص أحمد مطر الشعرية الإحالات إلى الخطاب الديني والتفاعل معه من خلال توظيف بعض الأقوال المأثورة للرسول صلى الله عليه وسلم في أثناء نصوصه وذلك لارتباط الشاعر العميق بروح الدين الإسلامي، ففي معرض حديثه عن المسؤولية التاريخية للحكام عن ضياع الحقوق الإسلامية والتفريط فيها وظف الشاعر الحديث الشريف **:"** كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته، الأمير راع وهو مسؤول ، والرجل راع على أهله وهو مسؤول، والمرأة راعية على بيت زوجها وهي مسؤولة، ألا فكلكم راع وكلكم مسؤول".**(4)**

فيقول الشاعر:

زعموا أن لنا
أرضا، وعرضا، وحمية
وسيوفا لا تباريها المنية
زعموا...
فالأرض زالت
ودماء العرض سالت
وولاة الأمر لا أمر لهم

---

(1) مفدي زكرياء ، ديوان اللهب المقدس ، المكتب التجاري ، بيروت،1961م، ص 153.
(2) سنن أبي داوود ، حديث رقم574، ص 150.
(3) مفدي زكرياء، ديوان اللهب المقدس ، ص153.
(4) ابن حجر العسقلاني، فتح الباري ، كتاب النكاح، باب قو أنفسكم وأهليكم نارا ، حديث رقم5188،ج10،تح وتع عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار الفكربيروت، لبنان،1993م ، ص 317 .

" خارج نص المسرحية
كلهم راع ومسؤول
عن التفريط في حق الرعية!
وعن الإرهاب والكبت
وتقطيع أيادي الناس
من أجل القضية. " (1)

والتناص هنا واضح، لكن المفارقة تكمن في أن الحديث جاء ليحذر وينبه قبل الوقوع والسقوط، وذلك من أجل الحيطة. في حين استلهم الشاعر هذا المعنى، لا ليحذر وينبه ، وإنما لإقرار التهمة، ذلك أن التفريط وقع وانتهى، وفي موضع آخر من مواضع هذا التناص يضمن الشاعر قصيدته " أرجوزة الأوباش " الحديث الشريف " وفروا اللحى وحفوا الشوارب ".(2)
فيقول الشاعر:

" قادتنا أنصاب
أشرفهم نصاب
في حربهم ُنصاب
وواجب الواعظ قول الواجب
ترمى لنا في الباب
مواعظ الأرباب
قل يا أولي الألباب
قصوا من الجلباب
واعفوا اللحى...وقصِّروا الشوارب".(3)

وهنا يستغل الشاعر هذا المعنى ويوظفه في موضع السخرية من الحكام، فهم لا يحملون من هذا الدين إلا شكله ورسمه وفي جوهرهم قادة ذل وخسارة وهزائم، والأمة دائما تصاب بهم.

3-التناص التاريخي:

هو تداخل النص الأصلي الذي بين أعيننا مع نصوص تاريخية مختارة حيث تبدو منسجمة لدى المبدع مع السياق الروائي وتؤدي عرضا فكريا وفنيا، والدارس للخطاب الشعري الجزائري المعاصر يبدو له متن هذا الخطاب مسكونا بذاكرة التاريخ والنصوص القديمة التي تأثر بها شعراؤنا ووظفوها في نصوصهم المقروءة وهذا دليل على أن الشاعر عموما والشاعرالجزائري خصوصا لم ينطلق من الفراغ عند كتابته لنصه وهو يكتب يسترجع التاريخ العربي الضخم ويأخذ منه ما يشاء وما يلائم ويناسب رؤاه وفي ذلك إعادة لإحياء التراث والنصوص القديمة والقارئ للنصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة يجدها تتفاعل مع المادة التاريخية والشعرية.

---

(1) أحمد مطر، لافتات2 ، لندن، ط1 ،1987م، ص 74 .
(2) صحيح البخاري، حديث رقم 4654 ، ج4 ،دار الفكر ،لبنان،1981م، ص 39.وهنا تناص لفظي مع الحديث الشريف "أحفوا الشوارب وأعفوا اللحى" .
(3) أحمد مطر، لافتات6 ،لندن،ط1،1987م، ص 58 – 59 .

" لكنه لا يؤسس نموذج بديل وإنما يفتح آفاقا جديدة لتناص توالدي يمتزج فيه القديم والجديد ليقدم التناص الإشباع النفسي للقارئ ".(1)

ومن النماذج الشعرية التي وظفت التاريخ العربي توظيفا تناصيا، نجد أدونيس الذي يوظف حادثة تاريخية للحجاج بن يوسف حيث يقول:
واستطرد الراوي:
" ...وصعد المنبر في يديه
قوس وفوق وجهه لثام
وقال السهام والقناع لا بالصوت والكلام
أنا ابن جلا وطلاع الثنايا...
أنا هو السؤال والنبراس
أنا هو الفراس
ويل لمن يكون من فراشي" ...(2)
وهنا نجد أن أدونيس استظهر هذه الحادثة التي صاحبتها خطبة سياسية شهيرة، وحاول أن يضفي صنعة تاريخية واقعية على صورة الحجاج ومقطوعته ذلك البيت المشهور « **أنا ابن جلا وطلاع الثنايا**».

ومن النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة نجد أن أحلام مستغانمي قد أعادت لنا كتابة قصة إمرئ القيس التاريخية في قصيدتها الموسومة بـــ" بكائية على قبر امرئ القيس" التي تقول فيها:
" لا سيف في اليمين
لا فارسا تأتي به مراكب الزمن
والعم والأخوال، والجيران
تحولوا غلمان
قم، إنني
يا أيها الأمير من عصور
أبعث في المدائن
وأجمع السراب في المداخن
أسأل كل جيفة
أين بنو أسد
لا نبض في قلوبنا
....
أحدث ما قد حيك من حلل". (3)

---

(1) جمال مباركي،التناص وجمالياته ، ص 232 .
(2) عدنان حسين، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس ، الدار العربية للنشر والتوزيع،مدينة نصر، القاهرة،ص 219.
(3) أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 1972م، ص 73 .

" لقد حضيت هذه القصيدة بإعجاب الكثير من النقاد المعاصرين حيث أسقطت الشاعرة القصة كصورة رمزية على الواقع العربي بعد نكسة1967 ".(1)

فالنص الغائب المشتغل عليه هو قصة ذهاب امرئ القيس إلى قيصر الروم نموذج يشير إلى قادتنا العرب الذين يبحثون عن الحل من الخارج، وهو الموقف الذي شخصته الشاعرة حين جاء امرئ القيس نبأ ثوران بني أسد على أبيه وقتلهم فقال قولته المشهورة **:** ضيعني صغيرا، وحملني دمه كبيرا، لا صحو اليوم، ولا سكر غدا، اليوم خمر، وغدا أمر**.**
فامرئ القيس يمثل القادة العرب أحسن تمثيل في نظر الشاعرة لماذا؟ لأنه عاش لا هيا، عابثا، ثم تحول بعد ذلك إلى مطالب بالثأر بعد مقتل أبيه، وهو ما يحدث الآن مع العرب والمسلمين فقد اتخذتهم الدول الغربية كوسيلة لتوسيع نفوذها وسلطانها وهم في فترات اللهو والاسترخاء والرضا بالعيش الذليل فلذا نرى الشاعرة تقول: (لا فارس تأتي به مراكب الزمن)، وهنا إشارة إلى الساحة العربية الخالية من الأبطال الأسطوريين الذين يعيدون للأمة شرف وجودها وقد اختارها الله وزكاها من بين الأمم الأخرى.

والتناص هنا بين النص الحاضر والقصة التاريخية يقوم على أساس الحوار، لأن إعادة كتابتها لقصة امرئ القيس لم تكن من قبيل النسخ والإتباع، ولذا أسقطت "حالة امرئ القيس على أحوالنا بكل ملابساتها دون أن تذكر لا من قريب ولا من بعيد من أنها تقصد الواقع العربي، وذلك ما أضفى على قصيدتها نوعا من الروعة " .(2)

ومن النماذج أيضا التي تتحدث عن الثورة التحريرية نجد صالح باوية فيعتبر الثورة حدا فاصلا بين الزمن وعهد آخر أو بين وضع ووضع حين يقول عن الثورة في قصيدة "إنسانية الطريق":

" دمدم الرعد وهزتنا الرياح
حطمي الأغلال وأمضي للسلاح
حطميها واهتفي: ملء الأثير
يا طغاة أشهدوا اليوم الأخير".(3)

وفي مكان آخر من المجموعة نفسها قصيدة بعنوان "ساعة صفر" بعد أن يصور معاناة الشعب الجزائري تحت وطأة الاحتلال يصل إلى ليلة نوفمبر التي انطلقت فيها الرصاصة الأولى في ساعة الصفر وإذ هي الساعة تصبح انفجارا عميقا يوقظ الإنسان الجزائري فيولد من جديد، حين يقول:

---

(1) شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985م،ص 163 – 164 .
(2) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1،1985 م،ص 568.
(3) صالح باوية، أغنيات نضالية، شركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971م،ص 50 .

" وإذا رعد الشفاه السود
يرمي طلقة الصفر،
فتنساب الدقيقة
... وإذا البارود عربد،
والذرى حولي تردد:
ساعة الصفر انفجارات عميقة
يقظة الإنسان
ميلاد الحقيقة ". **(1)**

على أن الشاعر في هذه القصيدة يعرض للماضي ويوغل في تصوير مآسيه ثم يرتد إلى الحاضر الذي تفجرت فيه الثورة ويرسم صورة لهذا التغيير الذي حدث في هذا الواقع ويكرر في الخاتمة فكرة الميلاد، فكما يولد الإنسان تولد الشعوب في لحظات مخاض عظيمة يجسدها في قوله:

" ساعة الصفر انطلاقات مشاعر
يقظة الإنسان ميلاد الجزائر ".**(2)**

أما الدكتور أبو القاسم سعد الله فيكمل هذا العنوان برؤيته للثورة من حيث هي ثورة أرض لا غيرفالشاعر يمتدح ليلة نوفمبر في قصيدته "الثورة " حيث يعبر بأنها تمثل الحلم الذي تطلعت إليه الأجيال طويلا حتى كاد اليأس من تحقيقه يتسرب إلى النفوس ولكنه تفجر كما تفجرت عواطف الشعب ، يقول سعد الله:

"كان حلما واختمارا،
كان لحنا في السنين
كان شوقا في الصدور
أن نرى الأرض تثور
أرضنا بالذات
أرض الوادعين
أرضنا السكرى
بأفيون الولاء
أرضنا المغلولة الأعناق
من قرن مضى" .**(3)**

والشاعر لا ينطلق من موقفه الشخصي أو إحساسه الذاتي بل رأيه هو رأي الجماعة وهدفه هو هدفها لأنه ابن هذا الوطن الجريح فأي شعر ينظمه الدافع إليه هو حادث من الأحداث التي جرت فالشاعر الحق هو الذي يسجل انتصارات الثورة ويبشر بالاستقلال ويتغنى بالوطن والحرية ويشارك المحزونين والمتألمين ويضمد الجراح ويكفكف الدموع ويخلد الشهداء والأبطال .

(1) صالح باوية،أغنيات نضالية، ص 50 – 51 .
(2) المرجع نفسه، ص 56 .
(3) أبو القاسم سعد الله، ثائر وحب، دار الآداب، بيروت ،ط1،1976 م، ص 32 .

4-التناص التراثي :

من الظواهر اللافتة للانتباه في استخدامات اللغة الشعرية المعاصرة، احتواؤها الآدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجا وتخلق تداخلا بين الحركة الزمانية بحيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتوفراته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة.
إن هذا التوظيف للشاعر يكون : " كصمت الكظيم لفقدانه العزاء، وإحساسه بعدمية مخاطية معاصرة، فكأنه يحاور الشخصية التراثية كنوع من الاغتراب وشعور بالاستلاب، مما يعطي مذاقا فنيا مكثفا لأدائه الفني ".(1)

فلا مناص لأي شاعر كان، وفي أي عصر كان من أن يرجع ويستعين بتراثه الذي ينتمي إليه، حتى وإن تعددت مشاربه الثقافية وإبداعاته الشعرية فقد يجد نفسه مجبرا على الارتباط بتراثه – في بعض الحالات في زاوية من زواياه المتعددة.

ويرى الأستاذ حجاب عبد اللطيف : " أن علاقة الشعر العربي الحديث أو المعاصر بالتراث قوية جدا إلى حد أنها تشكل ظاهرة بارزة ومهمة حيث رافقه هذا التراث منذ بدء النهضة ولم يخف التشابك بينها بل ازدادت وقويت لحمته حتى انتهى إلى الاتحاد في شبكة من الرموز داخل العمل الفني في أعمال شعراء القصيدة الجديدة".(2)

من هذا يمكن لنا اعتبار التناص التراثي من المصادر الأساسية التي يغترف منها الشاعر الجزائري المعاصر ويأخذ منها الأساليب المتنوعة، ويتداخل معها وينحرف بها إلى دلالات جديدة يولدها من هذا التفاعل النصي والتراث بالنسبة للشاعر" ليس هو الكتلة الهامدة الماضية المتشكلة المكتملة، التي تقبع على بعد آلاف أجزاء الزمن والمكان، لتعاين من هذه المسافة... فالتراث بعد من أبعاد لحظة التقاطع بين الماضي والحاضر".(3)

ويمكننا حصر التناص التراثي في ثلاث مجالات وهي:النصوص الشعرية العربية القديمة، التراث الشعبي بما فيه (الحكايات الشعبية والأغاني والأمثال) وكذا بعض الشخصيات التراثية التي تراوح وجودها بين الحقيقة والخيال.

---

(1) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر، 1994-1995 م،ص220.

(2) حجاب عبد اللطيف،مقال (تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء) مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية (عدد خاص)، أصدرتها مجموعة من الأساتذة،إحياء يوم العلم،16أفريل 2006 م.
(3) نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات رابطةالإبداع الثقافيةالوطنية،الجزائر، 2003م،ص133.

"وهذا التفاعل مع التراث العربي يأتي عن طريق إطلاع شعرائنا المعاصرين على نصوص التراث وإعجابهم بالعديد من أعلامه، مثل المتنبي، أبو فراس، والمعري، وابن زيدون... ".(1)

هذا إن دل على شيء إنما يدل على أهمية المتن الشعري العربي القديم من المصادر الأساسية التي يغترف منها الشاعر الجزائري المعاصر ويأخذ منها الأساليب المتنوعة :
" يتداخل معها وينحرف بها إلى دلالات جديدة يولد فيها من هذا التفاعل النصي، لأن الشاعر ليس مجرد صانع أو مشكل لمعانٍ معروفة وصور متداولة، وإنما يمزجها ببنائه الفكري والروحي، فهو يركب الصور ويكتشف ".(2)

ونأتي الآن إلى عرض بعض النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة التي وظفت التراث بأشكاله المختلفة (تراث ديني، شعر قديم، شعبي، شخصيات تراثية... الخ).

أ ـ التراث الديني:

هو المستمد من الدين الإسلامي والشخصيات الدينية، بحيث أصبح مصدر إلهام شعري عند الشعراء المعاصرين لدرجة أن قصائدهم أصبحت حافلة به في التعبير عن تجربة من تجاربه الخاصة والشاعر الجزائري المعاصر في خوضه تجربة توظيف التراث في الشعر تطرق إلى مثل هذا النوع من **التراث الديني** للتعبير عن عدة قضايا مثلا (الكتاب الصلاة، الفتح ، الأنبياء، الملائكة، المعراج ... الخ).
فمن هؤلاء الشاعر عثمان لوصيف الذي يقول:

" في الغيب في ذاكرة الرماد
قيتارة تبكي
ونوح في الفلك
يغزل من صلاته ترتيله الميلاد".(3)

حيث ذكرنا هنا بقصة سيدنا نوح يدعو الله النجاة من الطوفان ، " ففي ذاكرة هذه الأمة ذات التراث الخالد والماضي المجيد ينبعث وتر حزين ونغم كئيب ونوح يغزل من الآيات القدسية نسيج البعث الجديد ومن الكتاب الحكيم ترتيلة الميلاد القريب " .(4)

---

(1) جمال مباركي ،التناص وجمالياته، ص235 .
(2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981م،ص282.
(3) عثمان لوصيف،ديوان الكتابة بالنار، مطبعة البعث ، قسنطينة ،الجزائر، 1981، ص59 .
(4) إبراهيم رماني،أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعةللنشر والتوزيع،المنطقة الصناعية،باتنة الجزائر، ط1،1985م، ص 192 .

ب – التناص التراثي الشعري:

لقد جاء هذا النوع ما بين التضمين البسيط وما بين التداخل النصي المركب فنجد مثلا عند الشاعر عيسى لحيلح:

" يا دار**مية** ضل الركب دليلنا تعفن الدمع واحمرت ما قينا
يا دار**مية** ما خنا لكم ذما ليس الخيانة من طبع المحبينا
يا دار **مية** ردي سؤل من كلفوا بالشيخ والريح من للعهد راعونا". **(1)**

* نلاحظ أن الشاعر قد اختار من مخزونه الشعري التراثي شاعرين الأول جاهلي **النابغة الذبياني** في قوله:

"يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأمد
وقفت فيها أصيلا أسائلها عيت جوابا، وما بالربع من أحد". **(2)**

والشاعر الثاني هو: ابن زيدون الأندلسي في قوله:

" بنتم وبنا فابتلت جوانحنا شوقا إليكم ولا جفت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضي علينا لولا تآسينا
دومي على العهد ما دمنا محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا". **(3)**

فهذه الأبيات إذن هي إعادة كتابة لنصين الأول جاهلي والثاني أندلسي ونص الشاعر يتقاطع مع هذين النصين تقاطعا يكاد يكون إجتراريا على المستوى الإشاري والدلالي وهذا ما أشار إليه تودوروف : " إننا عندما نقرأ دوما أكثر من نتاج بكثير إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية، ذاكرتنا الخاصة، ذاكرة المؤلف ذاكرة النتاج نفسه، فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها، وحتى سواها تكون حاضرة في قراءتنا، وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى ". **(4)**

ويتداخل الشاعر مرة أخرى مع بيت الحطيئة في قوله:

دع ذا والب في مرابضها من همها الجنس والتصفيق والعلف
دع المكارم لا ترحل لبغيتها واستبق أهلك حيث الماء والعلف.

فهنا استعارة حرفية فهو يضمن بيته الشطر الأول من بيت الخطيئة:

" دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي". **(5)**

---

(1) عيسى لحيلح، غفا الحرفان،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1980 م،ص 29 ــ 30.

(2) النابغة الذبياني ، الديوان ،تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ،مصر، ط2، 1985م،ص 14.

(3) ابن زيدون، الديوان، تح حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1 ،1990 م،ص387 ــ 392 .

(4) تزفيتان تودوروف،نقد النقد(رواية تعلم)، تر سامي سويدان،منشورات مركز الإنماءالقومي،بيروت،ط1،1986م، ص91.

(5) الحطيئة ، الديوان، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت،1981 م، ص 108.

ومن الشعراء الجزائريين الشباب الذين استطاعوا رصد أدبية التشابك النصي والإحالة على جماليات متنوعة في شعرهم (محمد شايطة، مصطفى محمد الغماري، عياش يحياوي) .
فمحمد شايطة يقول:

" وداعا،،
لأني عرفت، النهاية، زادي الأخير
لأنك /أبي غريبان كنا التقينا
وأنك راحلة مع نسخة اللطيف والهمسات
وداعا إذن". **(1)**

ترى نسيمة بوصلاح أن شايطة في هذه الأبيات يحيلنا على طواسين الحلاج حين يقول:

عجبت منك ومني يا منية المتمني
أدنيتني منك حتى ظننت أنك أني.

* فهو يشبه الحلاج إلى حد كبير إذ موضوعه دان منه حتى في طور البعد، بل ومتحد به، ولعل هذا ما" اصطلح عليه بالتناص وهو البنية المتضمنة في النص كما هي".**(2)**

بهذا نكون قد أعدنا قراءة نص في نص آخر إذ يأخذ مدلولات أخرى، غائبة مرجعا له، وهذا ما أطلقت عليه جوليا كريستيفا **بالتصحيفية:** " والتي تعني امتصاص معان متعددة داخل رسالة شعرية واحدة".**(3)**

إذن بهذا التداخل النصي استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يحقق الروح الكلية التي قال عنها رينوان (A. Renoin):"إن الشعر العظيم هو كالسمفونية تضم أكثر من صوت واتجاه وتتعارض وتتداخل وتتآلف بفعل وعي عبقري تمتلكه روح كلية أو نهج شمولي في تفسير الإحساس والإدراك، هذه الروح الكلية أو النهج الشمولي هي روح فلسفية ".**(4)**

أما الشاعر مصطفى الغماري فيوظف في إحدى نصوصه العديد من النصوص التي تقوم على علاقة اندماجية في النص الحاضر، حيث تتشابك وتتداخل الأقوال المسموعة والتاريخ العربي والنصوص الشعرية القديمة فيقول:

ليست هذي المسافة مطوية
ليتها لم تكن
قالها صاحبي...

---

(1) محمد شايطة، احتجاجات عاشق ثائر، منشورات رابطة إبداع، الجزائر،1991م،ص66 ــ67 .

(2) نسيمة بوصلاح،تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص136 .

(3) جوليا كريستيفا،علم النص،ص 78.

(4) نسيمة بوصلاح،تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 138 .

" وامتطى صهوة الحلم
والريح مقبلة بجيوش التتار
من يرد التتار؟
من يد السيول التي جرفت بيتنا
آه... نيساننا غاله الإنحسار
هومت كالقنابل مجنونة هذه الريح
مثقلة بالليالي الكبار
من يرد التتار؟
آه لا السيف سيف
ولا الدرب درب
ولا الدار دار...
من يرد الرياح التي سلبت **ذا يزن**؟
سلبته اليمن
سلبته الحمائل

والدرب لا شفة
والعيون انكسار
نحن الشهود
يا زمان القيود
يا زمانا يتوج فيه اليهود
لو لم يعلم المدمنون الشراب السراب
آه لو لم يعلمون بأي رؤى الاقتراب اغتراب
حلموا بالخراب الجميل
حلموا بالجديد الأصيل
حلموا بالمرايا التي تعلك النار أشراقها
بالذهول الطويل
بغصون النقا
بعيون المها
بالرصافة
بالجسر
واكتلحوا بالعضا حين
ليلاتهم سافرت في الصدود
نسيتنا الحمائل
أم نحن من نسي الله فارتد منسحقا بالقيود ".(1)

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د ت،ص، 77 ، 79 ، 80 .

استطاع الشاعر في هذا المقطع أن يستلهم التراث بشكل إنشائي ودلالي إذ استحضر سيرة سيف بن ذي يزن كما وظف واقتطع الشاعر بيتا شعريا مشهور للشاعر العباسي علي بن الجهم:

" عيون المها بين الرصافة و الجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري".**(1)**

فالتناص هنا يحدده قول الشاعر(بعيون المها) المشتغل على الشطر الأول من بيت علي بن الجهم (عيون المها بين الرصافة والجسر) حيث حصل بطريقة الحوار لأنه يسخر منه ويحاول الحط من قيمته والإشارة إلى واقع الأمة وما تعانيه من إستيلاب فكري وحضاري.

وخلاصة القول أن الشعر العربي القديم كان مصدر إلهام لشعرائنا المعاصرين وبمثابة مصدر مقدس بعد القرآن والحديث فقد استطاعوا أن يوظفوا هذه النصوص التراثية توظيفا تناصيا وهذا يتبين من خلال التداخلات النصية مع أشعار القدماء فمنهم من جاء توظيفه اجتراريا ومنهم من اختار الحوار أو الامتصاص وبالتالي شكلوا لنا نصوصا فوق نصوص قديمة منحتها فاعلية كبيرة وتشكيلا جماليا رائعا.

جـ – توظيف التراث الشعبي:

وفضلا عن توظيف التراث الديني والتراث الشعبي، نلحظ في بعض القصائد الجزائرية الحديثة حضورا،– يكاد يكون منعدما لقلته - لبعض الرموز التراثية الشعبية مثل(لونجا) و(خطاف العرائس)و(الغول) فمثلا نجد يوسف وغليسي يشير إلى قصة حيزية الشهيرة مكتفيا بالإشارة في قوله:

" حملتك حيزية بقلبي رصاصة لتفزعني حينا ... وتقضعني حينا".**(2)**

وهو يضمن بيته شخصية حيزية التي حضيت باهتمام كبير من طرف النقاد والباحثين ودارسي الأدب الشعبي الجزائري.

ومنهم من جاء توظيفه للتراث الشعبي عن طريق المثل الشعبي فيقول وغليسي في هذا الصدد:

في وطني،،
في وطن الأوطان!
في فضاء حقول القمح

---

(1) جمال مباركي،التناص وجمالياته، ص 252 .
(2) نسيمة بوصلاح،تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر،ص 134 .

تشاجر عصفوران:
سقطا:
سقطا بأمان،،
سقطا في أمان..!
لا غالب ..لا مغلوب!
آه يا وطن الأوطان

فالتناص هنا هو إعادة كتابة للمثل الشعبي (تقابضوا الفراخ في السما جا الدرك على السبول) وقد جسد به الشاعر أزمة هذا الوطن الذي لا جناية له سوى أنه وطن.

د – توظيف الشخصيات التراثية :

"إن توظيف الشاعر للشخصية التراثية يختلف باختلاف طبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث فالشاعر الحديث أو المعاصر لم يعد همه الأول أن ينقل إلينا نقلا فوتوغرافيا ملامح هذه الشخصية كما هي في مصادرها التراثية، وإنما شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت، ذلك بأن يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة ثم يسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها".(1)

5-التناص الأسطوري:

يعود استخدام الشاعر العربي للأساطير إلى العصر الجاهلي، إذ استخدم بعض الشعراء الجاهليين بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة، أسطورة الهامة، أسطورة الصدا ...الخ، إلا أنها "كانت عابرة لا تمثل منهجا في توظيف الأسطورة ".(2) وتعتبر الأسطورة أو الخرافة من أهم مظاهر الشعر المعاصر، فقد تفطن الشعراء المعاصرون إلى هذا المعين الزاخر بالرمز الملئ بالإيحاء.

وقد يلجأ إليها الشعراء لتحقيق أحلامهم والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية، وإثراء تجاربهم الشعرية لأن " اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نضارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرمز بمثابة مناجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها ".(3)

---

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ليبيا ،ط1، 1978 م ، ص77 .

(2) المرجع نفسه ،ص 179.

(3) رجاء عيد ، لغة الشعر– قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر،1985م، ص 295.

ويكثر استخدام الأسطورة في شعرنا المعاصر خاصة في التجارب الشعرية عند جيل الثمانينات" ولعل ذلك راجع إلى عجز اللغة التقليدية من آداء وظيفتها التوصلية، وقصورها في كثير من الأحيان عن التعبير عن تطلعات الفنان الفكرية والفنية التي لا تقف عند حد ما".(1)

وقد ميز جمال مباركي بين نوعين من الشعراء :
أ- نوع يستخدم الأسطورة على غرار الشعر الكلاسيكي والرومنسي الذي يوظفها كموضوع للقصيدة وذلك عند شعراء الستينيات أمثال: أبو القاسم خمار، أبوالقاسم سعد الله، عبد القادر السائحي... ويأتي توظيف الأسطورة عند هؤلاء الشعراء توظيفا بلاغيا لا يتفاعل مع العمل الفني، ومثل هذا التوظيف يخرج عن إطار التداخل النصي.
ب- النوع الثاني يقول عنه عبد الحميد هيمة أنه استفاد من الأسطورة رمزا وبنية ورؤية تتجاوز اللحظة التاريخية، ويمتزج فيها ماضي الإنسان بحاضره.

وهذا ما نجده عند شعراء السبعينات والثمانينيات فقد استطاع بعضهم توظيف الأسطورة توظيفا جماليا كعنصر بنائي في النص مما دفع القصيدة الجديدة إلى مساحات رحبة كثيفة بالدرامية والدلالات الغامضة، والإيحاء الدلالي الأكثر تاريخية على المستوى الذاتي النفسي وعلى المستوى القومي الإنساني.

وقد برز الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري الحديث في الشعر الجديد الحر، وقد استخدموا الأساطير الشعبية مثل: **ألف ليلة وليلة، وأسطورة سيزيف وبروموثيوس وأسطورة السندباد البحري** هذه الأخيرة التي استهوت الكثير من الشعراء لما في سندباد من ميزة الاغتراب الدائم والتجوال المستمر، يقول عز الدين إسماعيل " وشخصية السندباد قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم نقل كلهم، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك السندباد في قصيدة منه أو أكثر... ".(2)
لعل ما يلفت انتباه الدارس للخطاب الجزائري المعاصر هو ميل شعرائنا لاستخدام النصوص والرموز الأسطورية ، "وهي نزعة فنية تغلب على الشعر العربي المعاصر عموما، تريد أن تعيد للشعر براءاته وطفولته ، وتلك النزعة من طبيعة فن الشعر الذي يزدهر دائما في النزوع إلى عالم مقدس ضائع".(3)

كما نجد عبد الله شريط يكتب قصيدة مطولة في سنة 1949 م يستلهم فيها أسطورة شهرزاد مع شهريار ، وفي السنة نفسها والشهر عينه ينشر أبو القاسم سعد الله قصيدة له تحت عنوان " المروحة " أو "أسطورة الاحتلال " يستغل فيها الحادثة التاريخية التي اتخذها المستعمرون ذريعة لاحتلال الجزائر ، غير أن هذه الأعمال لم تتسم بالنضج الفني لأن أصحابها كانوا في دور التجريب .

(1) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة،الجزائر،1998 م،ص81 .
(2) عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص35.
(3) جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،ص207.

6-التناص الأدبي :

" وهو تداخل النص مع نصوص أدبية سواء كانت للكاتب نفسه أو لأدباء آخرين مزامنين له أو سابقين له سواء ينتمون إلى ثقافته أو لا ينتمون لهذه الثقافة وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن استحضار شعرائنا المعاصرين لنصوص الشعر العربي الحديث حقيقة مؤكدة، تناولتها العديد من الدراسات للتجربة الشعرية المعاصرة ".**(1)**

ومن الشعراء الذين تعاملوا مع النصوص الغائبة تعامل المقلدين المعجبين بحيث راحوا يكررون التراكيب نفسها التي تشكل منها النص السابق ومن ثم جاء تناصهم يغلب عليه الاجترار ونأخذ نموذجا لهذا النوع، قول عبد العالي رزاقي في قصيدة رسالة خاصة إلى الشاعر الإسباني "لوركا "(*) ، التي تتمدد في قصيدة نزار قباني (رسالة تحت الماء)، يقول رزاقي:

" لوركا علمني كيف تموت الكلمات على شفتي بطل مهزوم
كيف تكون نهاية مأساة اليوم
عانقني فشبابي لا يعزيني
علمني شيئا يجديني
علمني كيف سأصرخ من أعماقي باسم الحق الضائع
كيف أحارب في صف الإنسان الجائع
أدركني فإني أغرق حق الرأس ببئر القرن السابع
اسمعني نغمة حب
لا تتركني وحدي".**(2)**

ويقول نزار قباني – النص المشتغل عليه:

" اشتقت إليك فعلمني ألا أشتاق
علمني كيف أقص جذور هواك من الأعماق
علمني كيف تموت الدمعة في الأحداق
علمني كيف يموت الحب وتنتحر الأشواق
إن كنت أعز عليك فخذ بيدي
فأنا مفتون من رأسي إلى قدم
... إني أتنفس تحت الماء إني أغرق . أغرق . أغرق".**(3)**

---

(1) محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه)، ص400.
(*) لوركا غارسي،(فدريكو) : شاعر إسباني ثوري (1898 – 1936).
(2) جمال مباركي،التناص وجمالياته،ص 262 .
(3) نزار قباني ، الأعمال الكاملة،ج1،منشورات نزار قباني،بيروت،1979م،ص675.

"ولإدريس بوذيبة قصيدة بعنوان "عيناك أقحوان" يقول فيها:

عيناك أقحوان في دربي المهجور
يا زهرة الليمون يا قصة الألم
عيناك كالتوسل للجريح
كلحظة الآلة سويعة الخلق
أضاجع الأماني العذاب
يورق المطر
يتساقط المطر
مطر ...مطر ... مطر
تبرق الرعود، تكتسح اللجج
أوجه المدينة المسافرة في الريح
وأعلن قائد السفينة
حيث حركت السماء بهمسها المخطر
مطر ...مطر ... مطر".(1)

فهذا النص تناص لأنشودة المطر لبدر شاكر السياب حيث يقول:

" كأنما تنبض في غوريهما النجوم
وتغرقان في ضباب من آسى شقيق
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفئ الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
الموت والميلاد والظلام والضياء
....
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر
وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر
مطر...
مطر...
مطر...". (2)

---

(1) جمال مباركي،التناص وجمالياته،ص 272 .
(2) بدر شاكر السياب ، الديوان ، دار العودة ، بيروت،1971م، ص475.

ونلحظ التناص من خلال استغلال الشاعرين في النصين الحاضرين للفظة(المطر)التي تعد لفظة محورية في قصيدة السياب " تتمفصل عندها الكلمات وتتعانق وتتشابك مستتقية منها الحركة والنمو والتفاعل" .(1)

ومثال ذلك قول أحمد حمدي:

" كان المطر الغامر
يسقي نخلة الميلاد
والميعاد
كان المطر".(2)

كما نجد أيضا البياتي قد أدرك أهمية الشعر العربي القديم خاصة، والشعر الأجنبي عامة، وأغناهما بالنماذج الشعرية، التي تحمل تجارب شعرية جيدة، يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر، وقد حاول البياتي توظيف تلك النماذج في شعره، حيث نرى مجموعاته الشعرية، تفيض بتداخلاتٍ نصوصية كثيرة مع الشعر العربي القديم، ومع الشعر الأجنبي، حاكى فيها البياتي مختلف الشعراء الوجوديين والواقعيين، كما وجد البياتي في الشعر الجاهلي والإسلامي، على مختلف مراحله، تجاربَ شبيهة بتجربته الشعرية الخاصة، فحاكاها محاوراً، ومقتبساً، ومستلهماً، ولعل هذه التداخلات النصوصية المتنوعة تشير إلى الثقافة الأدبية الواسعة، التي يمتلكها البياتي، وانفتاحه الرحب على مختلف الحضارات والآداب.

أ- الشعر العربي القديم:

وإذن فقد توجه البياتي إلى الشعر العربي القديم، يبحث فيه عما يلائم تجربته الشعرية ذات النزعة الثورية المتمردة، فاستحضر كثيراً من القصائد، وأعاد صياغتها من جديد، وفق سياق خاص، يلائم رؤيته للشعر، وموقفه منه.

(1) مصطفى السعدني،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،ص73.
(2) جمال مباركي،التناص وجمالياته،ص 274 .

وقد أظهر البياتي براعة فائقة في تعامله مع النصوص الأدبية التي استلهمها، أو امتصها في كثير من قصائده، فقد طبعها بطابعه الخاص، وحمّلها شحنات دلالية خاصة، **"**وهذا ما نجد في قصيدة (أباريق مهشمة)، التي عمد البياتي فيها إلى اقتباس عجز بيت المتنبي، الذي يقول فيه**" (1):**

إذا غامرت في شرف مروم
فلا تقنع بما دون النجوم.

يقول البياتي:
" شيّد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوفٍ، ولا تقنع
بما دون النجوم
وليُضرم الحبُّ العنيف
في قلبك النيران والفرحَ العميق**"**.**(2)**

ينفتح المقطع الشعري السابق، الذي يدعو إلى الثورة، والحرية وطلب المجد والمعالي على نص المتنبي، الذي يدعو إلى ذلك أيضاً، ويلحظ المتلقي تطابق الرؤية والموقف سياقياً، لدى كل من البياتي والمتنبي، فالمتنبي يؤكد أن الشرف والعزة لا يمكن أن يُنالا إلا بمحاذاة النجوم التي تستوطن السماء. والبياتي يقرن تحقق الثورة، ومن ثم نيل الحرية، بالسكنى في أعالي القمم، بالقرب من بركان فيزوف(*)، وتتبدى فاعلية التناص، في المقطع السابق، من خلال اقتباس ملفوظ المتنبي، الذي يأتي هنا بنصه من دون تحريف أو تحوير.

ويتجه البياتي إلى أهم شخصية شعرية متمردة على واقعها، والتي عانت عذابات الروح والجسد معاً، محاوراً إياها، ومستحضراً بعض آثارها الشعرية، تلك هي شخصية أبي العلاء المعري، يقول البياتي في قصيدته " موعد في المعرة ":

---

(1) عبد الرحمن البرقوقي، (شرح ديوان المتنبي)، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 4، 1938م،ص310.

(2) عبد الوهاب البياتي،الديوان،ص127.

(*) **فيزوف:** البركان الثائر الوحيد في صلب اليابس الأوربي جنوب إيطاليا، قرب الساحل الشرقي لخليج نابولي، وهو كثير الثوران، يبلغ محيط قاعدته حوالي 72 كم، وفوهته يبلغ قطرها حوالي700م، ينظر: مجموعة من المؤلفين (الموسوعة العربية الميسرة) ،إشراف: محمد شفيق غربال، الدار القومية للطباعة والنشر، مطبعة مصر، القاهرة،1965م،ص1346.

" صاح هذي أرضنا من ألف ألفٍ تتنهد
وعليها النار، والعشبُ
عليها يتجدد
صاح إنّا
أبداً من عهد عادٍ نتغنّى
والأقاحي والقبور
تملأ الأرض، ولكنا عليها نتلاقى
في عناق أو قصيده
مثل أطفال نغني، نتساقى
خمرة الحب، الذي أبلى جديده".**(1)**

يستحضر البياتي في المقطع السابق قول المعري:

"صاح هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد".**(2)**

وواضح أن التوظيف التناصي قد تم، بعد عكس الدلالة القديمة لنص المعري، إذ إن سياق النص الحاضر قد جاء مغايراً تماماً لسياق النص الغائب، فالمعري يقدّم صورة مفزعة للموت، تدعو إلى العظة والاعتبار، من خلال مشاهد الأرض التي امتلأت بالقبور، وازدحمت بها، فإذا كانت هذه حال الأرض التي امتلأت بالقبور في زمن المعري، فكيف الحال ستكون لو عَدَدْنا جميع القبور منذ القرون الأولى حتى الآن. أما البياتي، فإنه يقدّم صورة مغايرة تماماً لصورة الموت، فالأرض عنده ممتلئة بالعشب، مما يرمز إلى استمرار الخصب والحياة، وتكون هذه الأرض لديه ملتقى للحب والشراب، مما يعني تجدد الحياة واستمرارها، ويؤكد ما نذهب إليه قول البياتي، في نهاية هذه القصيدة:

" يا رهين المحبسين
قم تر الأرض تغني، والسماء
وردة حمراء، والريح غناء
قم تر الأفق مشاعل
وملايين المساكين تقاتل
في الدجى من أجل أن تطلع الشمس".**(3)**

---

(1) عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص267.
(2) طه حسين،شروح سقط الزند، تح مصطفى السقا ورفاقه، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط3، 1986م، ص 974.
(3) عبد الوهاب البياتي ، الديوان ،ص268.

إن البياتي لا ينقل الماضي نقلاً جامداً، أو ينسخه نسخاً، بل يبدع فيه، مسقطاً إياه على رؤيته الخاصة، وهذا ما نجده في المقطعين السابقين، إذ يشيران إلى رؤية معاكسة تماماً لرؤية المعري، فالبياتي متفائل بالخصب، وانبعاث الحياة من جديد، رغم كثرة القبور، أما المعري فإن صورة الموت، ونهاية الحياة مسيطرة عليه تماماً.

ب – الشعر الغربي :

لا شك أن عملية تأثير الشعر الأجنبي في الشعر العربي المعاصر قائمة لا محالة، وذلك بغضّ النظر عن الأسباب التي دعت إلى هذا التأثير من جهة، وكون عملية التأثير هذه قصدية، أو غير قصدية من جهة ثانية، كما إن التواصل بين الشعر العربي المعاصر والشعر الأجنبي موجود، بل متجذر في بنية الحداثة العربية، وهو ضرورة فرضتها طبيعة الحياة في العصر الراهن،" إذ لم يعد يكفي الشاعر المثقّف أن يلمّ بالشعر العربي وحده، أو بالثقافة العربية وحدها، وإنما هو يحس بضرورة أن تمتد ثقافته، فتشملَ كلَّ ما يمكن أن يوسِّع من نظرته إلى الأشياء ويعمقها. ولهذا فإنه يفتح نفسه للتراث الإنساني كله، قديمه ووسيطه وحديثه، شرقيه وغربيه، دون مفاضلة، أو تمييز".**(1)**

وقد اتجه البياتي إلى الشعر الأجنبي، مستلهماً بعض نماذجه التي تتفق وطبيعته الثائرة، التي تنتظر طلوع فجر الحرية، وتتطلع إلى عالم يستوي فيه الناس، عالمٍ خالٍ من التمايز الطبقي، ففي قصيدته (إلى ماوتسي تونغ الشاعر) يقتبس البياتي بيتين من قصيدة لماوتسي تونغ، كتبها خلال الثورة الصينية:

" يا أيها الليل الطويل
هذا صياح الديك، من أعماق قارّتنا، يبشر النهار
يا أيها الليل الطويل
أبداً جبال الموت يحجبها الضباب
والثلج، والموتى، وقطعان الذئاب
وحائط الصين العظيم
وعيون شاعرنا الجريح
تغفو على بيت من الشعر القديم:
أطفال بكين العراة
سيزرعون الورد يوماً في الصخور
ويطلعون الفجر من ليل العصور
ومن أساطير الطغاة! ". **(2)**

---

(1) عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر، ص38.
(2) عبد الوهاب البياتي،الديوان،ص323. وقد أشار البياتي نفسه إلى أن البيتين الأول والثاني من قصيدته.

يتحقق التناص في المقطع الشعري السابق من خلال البيت الأول والثاني، اللذين يستحضرهما البياتي من قصيدة "ماوتسي تونغ". ويلحظ الدارس أن التضمين الشعري هنا قد جاء لإعطاء قيمة اجتماعية سياسية يريد لها البياتي، ومن قبله ماوتسي تونغ التحقق، فصياح الديك رمز لانتهاء الليل/ الظلام، ورمز لانبلاج فجر الثورة/ الحرية، التي طالما ترقبها الشاعران "ماوتسي تونغ" والبياتي .

وعلى الرغم من الاختلاف بين كل من البياتي ذي النزعة الماركسية، والشاعر الأمريكي ت.س.إليوت ذي النزعة البرجوازية، فإن الدارس يجد تأثيراً واضحاً لإليوت في البياتي، حيث نجد استدعاءات كثيرة لشعر إليوت في مجموعات البياتي الشعرية، **"**ولعل السبب في ذلك يكمن في أن إليوت يتحدث – من خلال بعض قصائده، وخاصة (الأرض اليباب)– عن نظرة الناس القاتمة إلى الحضارة،وعن ضياع الفرد واضطرابه النفسي، في ظل تلك الحضارة النخرة،وقد عبّرت قصيدته تلك عن التشاؤم، والمرارة، والإدانة لطغيان المدينة، وزيف الحضارة، كما عبّرت عن رفضها للمعطيات السائدة**" (1)**. وقد لقيت تلك الأفكار، التي تحدّث عنها إليوت صدىً في نفس البياتي، فالبياتي يرفض زيف المدينة، والتمايز الطبقي الموجود فيها، كما يرفض العبودية والرأسمالية اللتين تتجليان فيها. يضاف إلى ذلك المنهج الأسطوري الذي يستخدمه البياتي، والذي استمده من إليوت، وفي هذه النقاط والأفكار تحديداً، يلتقي كل من إليوت والبياتي، أما فيما عدا ذلك فهما مختلفان أشد الاختلاف.

ولنعد الآن إلى بعض قصائد إليوت التي تمثّلها البياتي، ففي قصيدته (أقوال) يستحضر البياتي قصيدة (الرجال الجوف) لإليوت، من خلال اقتباس بعض تراكيبها، يقول:

".......................
أراده الغزاة أن يكون
لهم أجيراً،
شاعراً،
قوّاد
يخدع في قيثاره المذهّب العباد
لكنه أصيب بالجنون
لأنه أراد أن يصون
زنابق الحقول من جرادهم
أراد أن يكون
الملك لك
ما أبعد الطريق
الحمد لك
وما أقل الزاد**"**. **(2)**

(1) إحسان عباس، فن الشعر،دار صادر، بيروت ودار الشروق، عمّان، 1996م،ص96.
(2) عبد الوهاب البياتي، الديوان،ص 368.

في المقطع الشعري السابق يستدعي البياتي قصيدة إليوت المشهورة (الرجال الجوف)، من خلال عبارة " الملك لك " التي يضمِّنها البياتي قصيدته السابقة، يقول إليوت:

" بين الفكرة
والحقيقة
وبين الحركة والحدث
يسقط الظل
لأن الملك لك
وبين التصوّر
والخلق
وبين الانفعال
والاستجابة
يسقط الظل
ما أطول هذه الحياة
وبين الرغبة والنشوة
وبين النفوذ
والوجود
وبين الجوهر
والحلول
يسقط الظل
لأن الملك لك". (1)

يتحدث البياتي في قصيدته السابقة، عن أولئك الشعراء الذين يبيعون ضمائرهم، فيسخرون شعرهم في خدمة الملوك والطغاة والمستعمرين، ويغدون لسان حالهم، بل أجراءَ أو قوّادين لهم، ضاربين عرض الحائط بكل القيم والمبادئ، والمثل، التي يجب أن يسعى الشاعر الحق لتمجيدها، ويسعى البياتي لإبراز الصورة المناقضة لصورة أولئك الشعراء "الطواويس" من خلال تصويره لمكابدة الشعراء، الذين يسخرون شعرهم في خدمة قضايا الأمة وأهدافها، ولا يجلسون في أعتاب الملوك، أو يمشون في ركابهم، والذين تعترض المخاطر سبيلهم بشكل دائم.

(1) متّى فائق، (ت.س.إليوت)، دار المعارف، القاهرة، 1966م، ص252.

وفي خضمّ تصويره لمعاناة أولئك الشعراء الذين يمثلهم، يلجأ البياتي إلى إليوت، مستمداً منه عبارة "الملك لك" – التي تشير إلى معنى الاستسلام لله، والانقياد له، والتي تصوّر ضعف الإنسان وهو أنه أمام قوة خالقه ومنشئه – في محاولة منه لاستمداد القوة والمنعة من الذات العلية، بعد أن هدته المسيرة الشاقة، التي تكبَّدها هو، ويتكبدها أيضاً الشعراء المخلصون لقضايا أمتهم:

الملك لك
ما أبعد الطريق
الحمد لك
وما أقل الزاد.

وتنتشر أصداء قصيدة (الأرض اليباب) **(1)**، لإليوت في كثير من أشعار البياتي، ففي قصيدته (الموت في المنفى) يقول البياتي:

" دقت الساعاتُ في قلب الضباب
نبحت عبر الميدان الكلاب
وأنا أدفن رأسي في كتاب
أبداً أسمعكَ الليلةَ عبر ألفِ باب
أبداً تتعب في (الأرض الخراب)
أبداً تأكل من لحمي
وتستلقي على صدري اضطراب
أيها المستنقع الآسن، يا صوت الغراب".**(2)**

يتحقق التناص في المقطع السابق من خلال استحضار عنوان قصيدة إليوت المشهورة (الأرض اليباب أوالخراب) ، ويكتنز هذا العنوان لدى البياتي بالدلالات، فالوطن بعيد عنه، ويتحول المنفى إلى أرض يباب خراب، تتعب فيه غربان الشؤم، لتزيد من وحشة البياتي، وعذاباته النفسية.

وقد كثرت استخدامات البياتي لعناوين بعض قصائد إليوت، أو بعض مقاطعها، وخاصة قصيدتيه (الأرض اليباب) و(الرجال الجوف) **(3)**. "ويبدو أن صورة إليوت عن الرجال الجوف قد أصبحت من مكوّناتٍ المحصول التخيلي الملازم لتعبيرات البياتي، للدلالة على الإنسان المعادي له، سواء كان شرقياً أم غربياً ".**(4)**

---

(1) ينظر: ت.س. إليوت، (الأرض اليباب) .
(2) عبد الوهاب البياتي، الديوان ،ص457.
(3) ينظر: المرجع نفسه،ج1، ص 437 و478 ، وج2،ص21 و53 و211.
(4) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ،دار الآداب، بيروت، 1995م، ص126.

المبحث الرابع : أنواع التناص.

بما أن التناص يلغي مفهوم الحدود بين الأدب والفنون هناك ديناميكية يمارسها الأدب مع مختلف الفنون فيجعلها مفتوحة على بعضها بعض ، وفي حقيقية الأمر فقد قسم التناص إلى أنواع متعددة ، فهناك من قسمه إلى ثلاثة أنواع حسب المجالات التناصية التي تحققها النصوص المتداخلة مع بعضها.

1/التناص الذاتي:

"بما أن لكل مبدع خصوصياته التي تميزه عن غيره ويتفرد بها وحده دون غيره نتبينها من خلال إبداعاته فمما لا شك فيه أن هناك تحاور بين إنتاجه يحدث نتيجة حاجة هذه النصوص لبعضها، فالتناص الذاتي هو العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع بعض الآخر ، ومن خلال هذا النمط نقف على تجربة الكاتب هل هي مجرد اجترار لما سبق أن أبدعه ، فنصفه بالمستهلك السلبي الذي يقف عند حد دلالاته القديمة ومعانيه الثابتة دون ابتكار أو إحداث الجديد فهي تجربة سلبية مغلقة تنبع من خلفية نصية محددة وحيدة، أم أنه تجاوز تجربته السابقة إلى كتابة أكثر تفتحا على الخلفيات النصية ، نصوص تتحاور وتتفاعل مع كتاباته السابقة عن طريق استلهامها أو معارضتها أو نقدها ، فإعادة إنتاج إنتاجه السابق لابد أن يقوم على الامتصاص والتذويب سواء لنقض أو لتطوير وإغناء هذه النصوص السابقة".(1)

2/التناص الداخلي:

ومن خلاله يوظف المبدع نصوصا يستتصصها من معاصريه خاصة إذا كانت انطلاقة هؤلاء من خلفية نصية مشتركة ، فهو إلقاء وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى غير نصوصه " فهذه النصوص التي تكون الخلفية النصية تطفو على سطح النص أو تتجلى على شكل بنيات نصية يستوعبها النص ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة".(2)
وهنا يكون مجال التناص أوسع مما سبق وتقوم إستراتيجية على التحويل والامتصاص والتفاعل النصي .

3/التناص الخارجي – المفتوح– :

وهو أوسع بكثير ، يتفاعل النص الواحد ويتداخل مع كم كبير من النصوص " وهو يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين أو جنس معين من النصوص" (3) ، فهو تناص مفتوح ومكثف حيث تتصارع الأجناس وتتفاعل وتتوحد وتتحاور من أجل تشكيل نص جديد وهنا تتجلى القيمة الخاصة للمبدع ودوره الإبداعي في تعميق المضمون الدلالي للنص الذي يقوم بعملية تشرب النصوص والأجناس وتحويلها.

---

(1) حسن محمد حماد ،تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م،د ت،ص45.
(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 33 .
(3) حسن محمد حماد،تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 46 .

**" إلا أن هناك من قسمه إلى نوعين أساسيين هما" (1) :

أ/ التناص الظاهر: ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويسمى الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون على علم به وأنه تعمد ذلك .

ب/ التناص الشعوري (الخفاء): وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور النصوص الأخرى في نصه الجديد ويقوم هذا النوع على الامتصاص والتحويل والتفاعل.

** وهناك أيضا من يقسم التناص إلى نوعين آخرين وهما:

أ/التناص الداخلي:

وفيه يعيد المبدع إنتاجه " فقد يمتص آثاره السابقة أو يحاورهما أو يتجاوزهما ، فنصوصه يفسر بعضها بعضا" (2) ، فهو يعيد ما أنتجه فيما سبق ، لكن بطريقة جديدة تقوم على التفاعل والتحاور متجاوزا النمطية السابقة.

ب/التناص الخارجي:

" وفيه ينبغي قراءة النص الحاضر على ضوء ما تقدمه وما عاصره وما تلاه لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف " (3). فالتناص هنا حاصل من التقاء وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى في إطار الأجناس الأدبية المختلفة، فيقوم التفاعل النصي هنا على المناقضة والاختلاف أو التطوير وإغناء هذه النصوص.

ولعل التقسيم الذي نرتاح له هو تقسيم التناص إلى داخلي يمتص فيه المبدع نصوصه السابقة ويعيد إنتاجها حيث يتفاعل ويذوب معها ، والتناص الخارجي حيث يحاور نصوص غيره السابقة والمتزامنة معه ، دون التركيز على جنس معين بذاته بحيث يكون مجال التناص مفتوحا على مختلف الأجناس الأدبية والفنون الأخرى.

---

(1) موقع أنترنت ،شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية:
http://www.alfaseeh.com/vb/archive/index.php/t-6880.html
(2) محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري ،ص 125 .
(3) المرجع نفسه، ص125.

المبحث الخامس : جهود العرب المحدثين في التناصية.

اهتمت الأقلام النقدية العربية الحديثة بتناول التناصية معتمدةعلى النظرية الغربية الحديثة كأساس مرجعي، وما تبلور عنها من مفاهيم إجرائية عديدة.

غير أن هذه الأقلام تراوحت بين داع إلى عودة إلى التراث العربي ، كمنطلق لدراسة النص وذلك بإحياء المفاهيم النقدية القديمة التي تلامس التناصية ولو في أجزاء منها ، حيث عدها بعضهم أساساً للتناصية الحديثة ، وآخرون دعوا إلى نبذ القديم وعدوه عقيماً لا يصلح للتناول في الدرس النقدي الحديث ، وأجمع أغلبية منهم على اختلاف السياقين ومشاربهما ، ومالوا إلى عد هذه النظرية حديثة العرض والممارسة على الأقل.

وقد أثرى هذا التعدد في الوعي بذلك المفهوم وعلاقاته النقدية العربية ، فتعددت البحوث التي تناولت التناصية من أرضيات مختلفة ، وكان لتلك الأعمال فضل كبير في الكشف عن شعرية النص ، حيث أنتجت قراءات جديدة للنص الأدبي استثمرت آليات التناصية ومفاهيمها استثماراً جيداً.

ويمكن أن نحدد مستويين اثنين لتناول التناصية في الثقافة العربية ؛ مستوى النظرية ومستوى الممارسة ، وسنتناول هذين المستويين :

1- المستوى النظري :

ساهمت الدوريات العربية المهتمة بالأدب في تعميق الوعي بالتناصية في الحياة النقدية ، عن طريق الكثير من الدراسات والبحوث المتخصصة في هذا الشأن ،" فقد كان الناقد صبري حافظ من أوائل من كتبوا عن التناصية ، وذلك في عدد خاص أصدرته مجلة(ألف) القاهرية وقد عرض لمظاهر التناصية في الأدب الغربي الحديث ، وأشار إلى الملامح التي يمكن أن تظهر فيها بذور التناصية في الأدب العربي القديم حيث الاقتباس والتضمين والتلميح" **(1)**، غير أن صبري حافظ لم يشر إلى السرقات الشعرية التي يراها عبد الملك مرتاض محوراً ينطلق منه للحوار مع التناصية**(2)**. وذلك ما دعا صالح الغامدي إلى كتابة بحث عارض فيه من أقام السرقات الشعرية مقام التناصية ، وذلك في عدد تال من(مجلة علامات).**(3)**

---

(1) صبري حافظ ،التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة أ لف، ع4، 1984م،ص 26 ــ 30 .
(2) ينظر: عبدالملك مرتاض ،فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات في النقد ،ع1، ماي 1991م،ص 69 ــ93.
(3) ينظر: صالح الغامدي، ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص، علامات في النقد ،ع2، ديسمبر 1991 م، ص 183-189.

كما أسهمت مجلة (الفكر العربي المعاصر) بعدد خاص عن التناصية، وكان ممن كتب في هذا العدد عبد الوهاب ترو عن مصطلح **الإنتاجية** عند كريستيفا مستعرضاً بعض جهود باختين و جينيت . **(1)**

وفي العدد نفسه بحث للمغربي بشير القمري عن إشكالية المفهوم على المستويين النظري والتطبيقي ، إلى جانب ما ترجم من بحوث بلورت النظرية وأسهمت في إ ثرائها ، وكان من أبرز تلك الترجمات ما قام به محمد برادة من ترجمة لأغلب أعمال باختين.

كما ترجم جميل نصيف التكريتي كتاباً هاماً لباختين هو كتاب (شعرية دوستوفيسكي)، أما كتاب باختين (الماركسية وفلسفة اللغة) فقد نقله إلى العربية محمد البكري و يمنى العيد. ولم تحظ كتب البلغارية كريستيفا بنقل إلى اللغة العربية سوى ما وضع تحت عنوان (علم النص) وقد ترجمه فريد الزاهي.

كما نقل عبد الرحمن أيوب كتاباً إلى العربية للفرنسي جيرارد جينيت بعنوان (مدخل لجامع النص). ومن الجهود المتميزة في هذا المجال ماقام به محمد خير البقاعي في ترجمة كثير من البحوث والدراسات المتصلة بالتناصية في عدد من الدوريات العربية.

هذا فضلاً عن تلك البحوث المترجمة عبر الدوريات المتخصصة ، ومنها ترجمة عبد الحميد عقارلبحث نقدي عن التناص في النص الروائي لكريزنسكي ، وذلك ضمن كتاب صادر عن اتحاد كتاب المغرب بعنوان (طرائق تحليل السرد) ومن هذه الأعمال المترجمة ما احتواه أحد أعداد (علامات في النقد) **(2)**، حيث نقل وائل بركات بحثاً لسومفيل ، وترجم عبد الرحيم الرحوتي للباحث مارك دي بيازي في الموسوعة الفرنسية.

---

(1) ينظر:عبد الوهاب ترو، مصطلح الإنتاجية عند كريستيفا، مجلةالفكر العربي المعاصر ،(عدد خاص)، ع نوفمبر 1989 م .
(2) ينظر: مجلة علامات في النقد ،ج21،مج 6 ، جدة ،المملكة العربية السعودية ، سبتمبر 1996 م .

2- المستوى التطبيقي :

من أوائل الأعمال التي اهتمت بممارسات حول التناصية كتاب للباحث المغربي محمد مفتاح بعنوان(تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص) ، إلى جانب كتاب للباحث عبد الله الغذامي بعنوان (الخطيئة والتكفير) حيث خصص فصلاً من كتابه لتناول تطبيقات تناصية في شعرحمزة شحاتة. ومن جانب آخر كان لمعجب الزهران بعض الدراسات التي تتصل بمفهوم الحوارية الباختيني في السرد المحلي .

كما تناول محمد بنيس تطبيقات متعددة حول التناصية في كتابه (الشعر العربي الحديث) إلى جانب دراسة الباحث علوي الهاشمي في كتاب(السكون المتحرك). ومن الدراسات التي اقتصرت على هذا المفهوم تلك الدراسة التي اضطلع **بها بشير القمري** والتزم منهجية نقدية على مستوى الوعي الباختيني تناول فيها كتاب(التجليات) للروائي جمال الغيطاني ، وذلك في كتابه (شعرية النص الروائي) ولعل كتابي سعيد يقطين(انفتاح النص الروائي) و (الرواية والتراث السردي) من الكتب النقدية القليلة المتميزة بمنهجية تناصية حديثة في تناولها للسرد العربي.

وقد تعددت الأبحاث التطبيقية الأخرى التي سعت إلى اعتماد التناصية منهجاً للوصول إلى شعرية للنص ومن تلك الأعمال على سبيل المثال لا الحصر:

- **سامية محرز:** المفارقة عند جيمس جويس وأميل حبيبي ، مجلة ألف ، عدد 4 ربيع 1984م.
- **سيزا قاسم:** المفارقة في القص العربي ، مجلة فصول ، مجلد 2 ، عدد 2 مارس 1982م.

الفصل الثالث: بين السرقات الأدبية والتناص.

المبحث الأول: آليات التناص وفاعليته (كيفية التعامل مع النص).

* فعالية نظرية التناص.

المبحث الثاني: جمالية التناص وعلاقته بالسرقات.

المبحث الثالث: السرقات على ضوء التناص.

المبحث الرابع: المقارنة بين السرقات و التناص.

المبحث الأول : آليات التناص وفاعليته (كيفية التعامل مع النص) .

لم يستطع النقد في يوم ما أن يقضي على مذهب أدبي ليُحِلَّ محله مذهباً آخر، أو ليطمس ثقافة ما تفاعل معها أحد المبدعين. فهناك تفاعل خاص يتحكم به المنشئ داخل السياق، وهو وحده من يحدث عملية الانزياح الأولى. وبهذا ينتقل من مرحلة النص المفقود إلى مرحلة النص الموجود؛ أي مما قبل النص إلى ما بعده في معاناة شديدة... ولعل هذا ما كنا نجده بشكل دقيق في ممارسة عدد من الشعراء والنقاد العرب للتجربة النصية. وهي ممارسة تتم وفق آليات محددة تنطلق من الذات المبدعة إلى الإرث النصّي، أو قد تتوقف عند النص المتخيل وتتشبث به ليصبح موجوداً.

لهذا أثرنا الجمع بين كيفية التعامل مع النص السابق وبين طبيعة اتجاه التناص،والسبب في هذا أن آلية كيفية التعامل اتجهت اتجاهين اثنين؛ الأول خارجي والثاني داخلي. وإذاكان مرتاض قد لحظ هذا في نظرية التناص فإنه قد أدمج الاتجاهين قائلاً: "إذن فلا غير ولا ذات، ولا ذات ولا غير وإنما هناك امتزاج حتمي بين الذاتية والغيرية". **(1)**

وعلى أهمية هذه المسألة في الفن عامة والأدب خاصة تبقى الدوافع الموضوعية المكون الأكبر للاتجاه الخارجي، وسبباً قوياً في توجيه الاتجاه الداخلي؛ إن لم نقل إنها تكونه.

فالاتجاه الخارجي يتمثل بالإرث الثقافي الذي يفد إلى المبدع من كل مكان، وفي كل زمان، غير عابئ بالحدود المكانية والزمانية. وعليه أن يتكيف مع هذا الإرث متنخلاً منه ما يحتاج إليه، ومكوناً صوراً مستمدة منه لكنها مغايرة له، ويدخل فيه التناص الخارجي والداخلي سواء أكان النص قديماً أم مُعاصراً.. ومهما كانت طبيعة الآلية المستخدمة في ذلك رمزاً أو إشارة؛ تلميحاً أو تصريحاً، استشهاداً أو أخذاً وتضمنياً، ترصيعاً أو تصريعاً....

هذا ما فعله الشاعر الجاهلي سواء ذلك الذي تنخل من قصائد الشعراء القدامى صورة وكون نصّاً جديداً له، أم ذاك الذي تنخل من شعراء عصره.. وكل منتج أو كاتب في رأي رولان بارت"يكتب منطلقاً من لغته التي ورثها عن سالفيه؛ والكتابة هي شيء يتبناه الكاتب" **(2)**، وهذا الرأي لا يختلف كثيراً عما عرض لـــه عبد القاهر" ، في فهم اللغة واستدعاء كل ما يحتاج إليه منها للقيام بعملية تحويل جديدة لإنتاج نص إبداعي جديد، مرتبط بالجذور.

---

(1) عبد الملك مرتاض،الكتابة أم حوار النصوص،مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ،ع 40،ص 18 .
(2) عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير،ص 12 .

إن الرؤية الدقيقة إلى هذه المقولة تنبئ بأن شعراء العربية لم يخرجوا عن ذلك، فتداخل النصوص في ضوء الاتجاه الخارجي، وفي ضوء لغتهم الموروثة أساس انبثاق تجربتهم الإبداعية في حالتي المماثلة والمخالفة، من هنا نفهم تذمر عنترة في مطلع معلقته من كثرة النصوص السابقة له، فلم يترك أصحابها لــــه ما يقوله، "وقد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا لــــه شيئاً على حد قول ابن رشيق"**(1)**، فيقول:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ منْ مُتَـــرَدَّمِ
أم هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بعدَ تَوَهُّـــمِ ؟؟

وفي هذا الاتجاه تقع تجربتنا على امرئ القيس وكعب ، وكلها تؤكد أسبقية القدماء العرب إلى ملاحظة هذه الظواهر التناصية.

" فكل منتج يكون نصا جديداً من نصوص قبلية وربّما تكون من إنتاجه ، كما يتضح لنا من تجربة الشاعر الأموي سُويد بن كُرَاع العُكْلي حيث يقول " **(2)**:

أبيتُ بِأبوابِ القَوافي كَأنَّما
*أُصادي بها سِرباً مِنَ الوَحشِ نُزَّعا
*أكالئُها حتى *أعرّس بعدما
يكون سُحَيراً أو بُعيداً فأهجعَا
عواصيَ إلا ما جعلتُ أمامَها
عصا مِرْبد تغشى نحوراً وأذرُعا
*أهَبْتُ بغُرّ *الآبدات فراجعت
طريقاً *أمَلَّته القصائد *مَهْيَعا
بعيدةُ شأوٍ لا يكاد يرُدُّها
لها طالبٌ حتى يكِلَّ ويَظْلَعا
إذا خِفْت أن *تُروى عليَّ رَدَدْتها
وراءَ التراقي خشيةً أن تطلَّعا
وجشَّمني خوفُ ابن عفّان ردَّها
فثقّفتُها حَولاً *حريداً ومَرْبَعا.

---

(1) ابن رشيق القيرواني،العمدة ،ج1، ص91 .

(2) الجاحظ ،البيان والتبيين ،ج2، ص 12.

* **أصادي:** أُخاتل وأُخادع. نُزَّعا،غريبة. * **أكالئها:** أُراقبها. * **أعُرِّس:** أنزل بها سَحَراً؛ أي أُعالجها إلى وقت السَّحَر، ويعنيبها القوافي... * **أهَبْتُ:** دعوت.***الآبدات:** المتوحشات؛ وأراد القوافي الشاردة التي لايستطيع عليها أحد. ***أملّته:** سلكته. ***المَهْيَع:** الواسع المنبسط.***تُروى عليَّ:** أي تروى عني. ***الحريد:** الكامل.

لو قرأنا الأبيات بتدبر وفق مفهوم نظرية التناص واتجاهاتها؛ لتبينا شدة المعاناة عند الشاعر لإيجاد النصّ المتخيل في ذهنه من نُصوص كثيرة لـــه ولغيره، فكلما حاول الاقتراب منه وجد أنه لم يتشكل؛ وهذا ما يتضح في البيت قبل الأخير.

فصورة هذه القصيدة تنبئ بأنها بنيت على أساس من الاتجاه الخارجي للنُصوص السابقة، وهي تجربة نصيّة وإن كانت مباشرة لكنها لم تنته إلى التقليد،وفق ما انتهى إليه ميشال أريفي فيما زعمه عن التناص المباشر أو التقليد **(1)**. فآلية الشاعر الذاتيةأدركت بوعي كامل الإرث النصّي السابق فلجأت إلى المعارضة والمماثلة والاختلاف ومارس تعملية الانزياح لكسر الاتجاه الدلالي للوصول إلى غايته؛ فضلاً عن الانزياح في اللغة النصية. وهوما تبينه حازم القرطاجني ونظَّر لـــه .**(2)**

وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن يبقى المتلقي منكفئاً على قصدية المؤلف، ومعانيه الثابتة، على قيمتها. ولم يكن ذلك مقتصراً على الشعراء فالناقد العربي القديم ابن سلام أجرى تجربته النقدية في ضوء الممارسة الدقيقة للنصوص الشعرية لشعراء طبقاته. فكانت هذه النصوص تطوف كاملة بخياله، معززاً إياها بتنخل الأخبار عنها وعن صاحبها؛ مما هيأ لـــه الوصول إلى أحكام نقدية جعلته ينزل الشعراء منازلهم. ومما قاله: " ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام، والمخضرمين،فنزلناهم منازلهم واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا لـــه حجة وما قال فيه العلماء" .**(3)**

أما الاتجاه الداخلي لدينا فيمثل التناص الذاتي؛ في نظرية التناص، لأن التفاعل يتم مع نصوص المنشئ ذاته لغة وأسلوباً ونوعاً، سواء أكانت قديمة أم محدثة جديداً. ولعل هذا ما يتمثل لدينا في الشعر الجاهلي على اختلاف الشكل الخارجي، بينه وبين نظرية التناص، وعلى المستويين الأفقي والعمودي. فقد يحس المنشئ أن نصه ما زال ظلاً لنصوص سابقة، أو أنه يتّصف بالأحادية في الدلالة واللغة..

ومما يجعله ينكفئ عن نصه الموجود ويمارس عليه عملية الانزياح والتغيير مماثلة ومخالفة لتنتهي التجربة النصية الإبداعية إلى شكلٍ راقٍ. فالتناص الذاتي في عرف نظرية التناص طريقة نقدية راقية. وتصبح مرحلة ما قبل النّص في الاتجاه الداخلي مغايرة أو مختلفة عنها في الاتجاه الخارجي، ولكنهم نابعتان من وعي كامل عند المنتج ...

---

(1) ينظر:عبد الملك مرتاض، الكتابة أم حوار النصوص،ص 14.
(2) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص213–216.
(3) ابن سلام الجمحي ،طبقات فحول الشعراء ،ج1،ص 23 – 26، وص49 – 50.

فالتناص الذاتي يعزز مقولة إلغاء نصوص الآخرين الأخرى، ويدخل في تجربة جديدة تنطلق من نصوصه الموجودة، و ينتقل المنتج ليصبح متلقياً يمارس على نصّه سلطة مطلقة لإيجاد نص آخر متخيل يرضاه؛ فالخارجي عام والداخلي مقيد **(1)**. وكلاهما يقدم تفاعلاً نصياً حُرًّاً يثري التجربة النصية الجديدة، من دون أن يدمر أبوة النصوص السابقة التي ذهبت إليه نظرية التناص عند بعض الغربيين.

فالتفاعل على هذا النمط المشار إليه جزء أصيل من التناص الذاتي في نظرية التناص في ضوء المراحل المتعددة التي حددتها للإنتاج النصي. فلديها ما عرف بالقبلية والبَعْدية؛ أي لديها ما قبل النص، والنص، وما وراء النص؛ وما فوق النص، وما تحت النص، وما بين النص،.. والنص المفقود والنص الظل؛ والنص المسكوت عنه أو الغائب، والنص المبدد؛ والنص السابق واللاحق وغير ذلك من المصطلحات التي عرفها الغرب. **(2)**

وقد يظن أحدنا أن بعض هذه المصطلحات من صنيع الغرب ولكنه لو دقق فيما قاله حازم القرطاجني لذهل من المفاجأة؛ إذ يقول: **"**وللشاعر المروّي في كل قسم أربعة مواطن للبحث:

1- موطن قبل الشروع في النظم.
2- وموطن في حال الشروع.
3- وموطن عند الفراغ يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم.
4- وموطن بعد ذلك متراخٍ عن زمان القول يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني**"**.**(3)**

---

(1) ينظر: سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي، ص 94- 95 ، ود. الطاهر الهمامي، القارئ سلطة أم تسلط، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 330، 1998م ،ص 24- 25 .
(2) ينظر: جيرار جينيت ،طروس الأدب على الأدب، ص128،وسعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 93 و100 .

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاءوسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغـرب الإسـلامي،بيروت،لبنان،1981م، ص 214.

"وهذا يعني أنه يقنن لعملية التلقي عند مدرسة **عبيد الشعر** وأمثالها، كزهير والحطئية وأشباههما " **(1)**. وتلقى هؤلاء نصوصهم الموجودة بوعي فطري عالٍ، وحسّ فني دقيق باللغة والصورة. " فكان أحدهم يجوّد جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة " **(2)**. أي أنه يحاول الانتقال من النص الموجود إلى النص المتخيل وبالعكس، كما تقول نظرية التناص. "لهذا لا يمتنع عنده أن يدع القصيدة تمكث حولاً كريتاً، وزمناً طويلاً يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه؛ فيجعل عقله زماماً على رأيه ورأيه عياراً على شعره إشفاقاً على أدبه" **(3)**، أي أنه يقوم بآلية الاستدعاء والتغيير والتحويل والتحبير والترصيع والتكثيف.. وغير ذلك.

وهذا الضبط والتقنين من الشاعر المنشئ أولاً، وهذا التنظير من النقاد ثانياً يعدُّ أعلى طبقة نصيّة من تلك الحرية المطلقة للمتلقي في التلاعب بالنص، وهو تلاعب يغاير ما أثبتناه؛ وذلك ما تبينه الحطيئة فقال: " خير الشعر الحَوْليُّ المُحَكَّكَ" . **(4)**

وهناك نمط آخر يشابه ما تقدم من عملية تلقي النص، ولكنه تلق بوساطة القراءة على المنتج؛ إذ روى الخطيب التبريزي (ت 502 هـ)موقفاً لــه مع أبي العلاء المعري(ت 449هـ) قائلاً: "كان يغير الكلمة إذا قرأتُ عليه شعره" .**(5)**

فعملية التناص منصبة عند مدرسة عبيد الشعر وغيرها على البناء اللغوي وإجراء الانزياح الملائم للشفرة النصية. ولعل هذا ما تنبه عليه الجاحظ من قبل حين شدد على أن الشأن في القصيدة إنما هو" في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج" **(6)**. ومفهوم التناص الداخلي يبيح للناص إشهار قانون الاختلاف والمغايرة ليقوض بناء نصه الموجود؛ مثلما قوّض بناء النصوص السابقة.

ويعد التناص الذاتي أقصى ما انتهت إليه التناصية، فالناص يمارس عملية تفكيك نصه ليعيد تركيبه، وهذا يشبه ما عند الشعراء الذين أشرنا إليهم وعند أمثالهم، وما ذكره الجاحظ عن مدرسة عبيد الشعر. ولكن الجاحظ والنقاد العرب الآخرين ساقوا ما ورد لدى نظرية التناص من مفاهيم وآليات باصطلاحات من لغتهم وثقافتهم. وهنا يتبادر سؤال للذهن: هل العبرة في شكل المصطلح أو في دلالة تصوره النقدي؟!.

---

(1) الجاحظ،البيان والتبيين،ج2،ص13.
(2) المرجع نفسه،ص14.
(3) المرجع نفسه ،ج2،ص9.
(4) المرجع نفسه ،ج2،ص13 .
(5) طه حسين ،شروح سقط الزند ،ج1،ص3 ، وينظر:محمد أبو الفضل بدران ،النص والنص المضاد والنص الظل،مجلة الآداب ، بيروت، ع47،1998م، ص47.
(6) الجاحظ،الحيوان،ج3،ص 131، وينظر: ردّ الجرجاني عليه وعلى أهل الاعتزال في (دلائل الإعجاز، ص 44 ، وما بعدها وص 49 و 57 – 65 و ص 365 .

وهنا يفرض البحث علينا أن نشير إلى مسألة صناعة الشعر والتنظير لها عند النقاد العرب؛ وكيفية ممارسة المنشئ لنصه؛ فينتقل من مرحلة النتاج للنصوص السابقة إلى مرحلة الإنتاج الأخيرة، مثله في هذا مثل القارئ في نظرية التناص. ويعد ابن سلام (المتوفى 231هـ) من أوائل من أشار إلى ذلك، ولكن ابن طباطبا (المتوفى 322هـ) من أحسن من بدأ التنظير لها، وكذا فعل الخطابي (المتوفى 388هـ) وأخذ عنهم جميعاً ابن رشيق (المتوفى 456هـ)، وعنه أخذ ابن خلدون (المتوفى 808هـ) وإن ادعى أن ابن رشيق قد سبق إلى التنظير في مسألة صناعة الشعر.

ولكن ابن خلدون ذهب مذهباً بعيداً في المسألة جعلته يقترب اقتراباً شديداً مما جاءت به نظرية التناص في إثبات آلياتها ومفاهيمها. فالشاعر المنشئ يحتاج إلى ثقافة وخبرة ومعرفة في البلاغة والنحو والعروض وأيام العرب وأخبارها، وفي الفقه واللغة.. وأن يأخذ نفسه بحفظ الشعر وروايته.. فإذا تجرد هذا كله في ذهنه من القوالب – أي نسي صورة شكل النصوص السابقة – "حذا حذوه في التأليف كما يحذو البنّاء على القالب والنسّاج على المنوال ... ولا ينشئ نصه إلا في أوقات النشاط والفرح فذلك أجمع لـــه وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل ذلك المنوال الذي في حفظه" **(1)**. فابن خلدون وضع يده على عملية الإبداع في مفهوم نظرية التناص بكل صورها، وسبق إليها؛ فجعل النصوص السابقة المنسية أساساً للإبداع النصي .

إن ما انتهى إليه ابن خلدون وسابقوه يندرج ضمن نظرية التناص المبكرة عند العرب" وإن لم يطلقوا مصطلح التناص على ذلك فهذا لا يعني أنهم غير مدركين لمفهومها الذي "فتن الناس في العصر الحاضر.**(2)**

وفي ضوء ما تقدم تبين لنا أن النقاد العرب تناولوا في نقدهم وجوهاً كثيرة لنظرية التناص. وأدركوا أن إنتاج نص ما لا يأتي من فراغ.. وظلت رؤيتهم متجهة غالباً إلى المنشئ دون إهمال للمتلقي؛ بل إن المنشئ عادة في مفهوم ابن خلدون وعند غيره من النقاد العرب، وقبلهم الشعراء يضعون المتلقي في حسابهم وهم يبدعون نصوصهم..

---

(1) ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، د ت، ص 572 و 574،

(2) ينظر: عبد الملك مرتاض،الكتابة أم حوار النصوص ،ص17 .وقارن بين ما ورد لدى نظرية التناص عند عدد من الغربيين في هذا المجال وبين ما ذكره حازم القرطاجني في منهاج البلغاء، ص 199.

وبهذا تحدثوا عن مسائل عديدة كلها من صميم ظاهرة التناص الحديثة كالإبداع المرتكز إلى ذاتية المتناص في إعادة إنتاج النص؛ ومشكلة النص الغائب والنص الموجود، والاتصال والانقطاع عن التراث، والتضمين والسرقة والتأثر والتأثير... والتوارد والتوليد .....

وليس هناك من شك في أنهم لم يقعوا على المصطلحات المعروفة اليوم ولكنهم وقعوا على مصطلحات أخرى من صنعهم وتستجيب لطبيعة أدبهم؛ ومن ثم ناقشوا أشكالها. وهذا ما يمكننا تبينه من أشكال التناص التي أشرنا إليها، وكذلك عرفوا غيرها كالاقتباس والمعارضة والإيحاء؛ وغير ذلك من المصطلحات لكنها لم تجتمع في إطار تنظيري موحد كما في نظرية التناص؛ وهو حديثنا التالي .

*** فعالية نظرية التناص:

"حاولت نظرية التناص أن تجعل القارئ يملك النص ويدرك بنيته في جمله؛ بما تحمله من علامات وشفرات؛ ولم تحاول رصد موقف المنشئ؛ لأنها اكتفت بالتفاعل النصي الداخلي والخارجي، وبالتفاعل الذاتي في شكلين أفقي وعمودي على المستوى العام والخاص. ويكفي المنشئ أنه قال النص، فلا أبوة لـــه".**(1)**

والسؤال الذي يتبادر للذهن: من الذي يقود الآخر: النص أم المتلقي؟وما مدى صحة مقولة أصحاب التناص من أن المنشئ لا يزور نصه إلا ضيفاً؟ ونحن لا نرتاب في أن النص حمال وجوه دلالية بعيدة وقريبة يتعرف إليها المتلقي تبعاً لثقافته المعرفية واللغوية.
" فالنص يأخذ مظهره المادي في علاقته بالقارئ".**(2)**

إن وظيفة الخطاب التواصلية مستندة إلى وظيفة نصية كامنة في علامات النص وشفراته؛ ولكن هذه الوظيفة كانت من قبلُ في يد المنشئ قبل صدورها عن النّص؛ وقبل تلقيها من القارئ. فالمنشئ وحده الذي منح نصّه فعالية إيجابية أو سلبية؛ فالبنيات النصية التي تفاعل معها النص، وكما تقدم لنا. من خلال النص نفسه" إنما هي بنيات مقدمة من المنشئ المستند إلى وضع تاريخي وثقافي ولغوي محدد "**(3)**،ولهذا فإننا لا نستطيع أن نفصل بينها وبين المنشئ كما انتهت إليه نظرية التناص؛ هذا إذا أهملنا الدوافع الذاتية لإنتاج التجربة النصيّة، كما يتضح لنا من قول الحطيئة:

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،ص 62- 63 ، وينظر: سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،ص 123- 126.
(2) سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،ص 14.
(3) المرجع نفسه،ص 106 .

"كفاكم –والله – بي إذا أخذتني رغبة ورهبة ثم عويت في إثر القوافي عواء الفصيل في إثر أمه" **(1)**؛ فالفن خاصة نصّ يرتبط بالدوافع التي أشار إليها القدماء العرب .

وبهذا الوعي نُرجع مقالة التناصيين: "النص ينتج ضمن نصيّة سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً؛ وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات" **(2)**، إلى المنشئ قبل إرجاعها إلى المتلقي. فالمنشئ كامن في نصّه –على نحو ما –وإلا فقد النص نفسه شرعيته التاريخية والجمالية والذاتية؛ فهو ليس مجرد بناء لغوي وإنما هو – أيضاً– دلالات موضوعية وشعورية . والتناص نفسه يوحي بذلك كله وإن ربطه أصحابه بالمتلقي؛ "فالنص لا يأخذ من نصوص سابقة فحسب؛ بل يأخذ ويعطي في آن واحد؛ وقد يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية؛ أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص" .**(3)**

ولما كان هذا البحث منعقداً لغاية محددة في البحث عن الامتداد الثقافي والنقدي في نظر التناص وليس للحديث في النظرية نفسها؛ آثرنا الاكتفاء بهذه الإشارات التي تفرضها طبيعة البحث العلمي ولنقرر أن آلية الإبداع ترتبط بالمنشئ ثم بالمتلقي بوساطة النص ولولا الأول لما كان الثاني .

فالتناص –بهذا الوعي– تناص إيجابي فعال يوصل بين المنشئ والمتلقي؛ لأنه ليس مجرد صدى للنصوص السابقة. ولعل نظرية التناص –عند بعض روادها– قد أصرت على عدم الإقرار بشرعية النصوص التاريخية... كدليل على المنشئ وإنما أصبحت جزءاً أصيلاً في بناء النص الجديد "كما قال رولان بارت :إن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أبداً أن يعتبر أصلاً للنصّ ".**(4)**

وهذا يعني أن بارت يبيح السرقة من النصوص السابقة في وضح النهار دون أن يشعر بأدنى ذنب؛ فالنُصوص السابقة ملك مباح للنص الأخير وصاحبه. ولو اطردت القاعدة في هذه الإباحة لاختلط الحابل بالنابل وضاعت أصول الأشياء، وانتهى الأمر إلى الفوضى في نسبة الأفكار إلى أصحابها.

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني،الأغاني ،ج16، تح سمير جابر، دار الفكر،لبنان، 1986م،ص379.
(2) سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،ص 108.
(3) د. شكري الماضي، ما بعد البنيوية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، ع353، 1993م،ص 93 ، وينظر أيضاً:محمد أبو الفضل بدران، النص والنص المضاد، ص 44– 45.
(4) جلال الخياط،عن متاهة النص، مجلة الآداب، بيروت،ع 1+2، 1998م، ص 54.

ومهما تكن خلخلة النص الجديد لبنية النُصوص السابقة لتصبح جزءاً من بنيته فإن الوحدات المعنوية لا يمكن أن تغيب عن ذلك... وإن كان التصور الجديد مغايراً للقديم. فبنية النص الأدبي المعاصر التي ثارت على بنية النص العربي القديم في بعض إيقاعاته ولغته لم تُلغ التجذر الفكري الموروث، وإن جددت فيه هو أيضاً. وهذا ما نستشفه من بعض النظريات الغربية وأصحابها كجاكبسون وهيرش.**(1)**

وفي ضوء ذلك كله تطرح مسألة الفعالية النصية إيجاباً وسلباً، قوة وضعفاً؛ وهي مرتبطة بالنظام البنائي للنص أولاً –وهو ناشئ عن منتج– ومرتبطة ثانياً بالمتلقي... والأول ثابت والثاني متحول، فلو كان النص ضَعيفاً في بنيته لما استطاع المتلقي أن يغنيه بتفسيره، وإعادة إنتاجه... وهذا العيب لا يقع على المتلقي وإنما يقع على المنشئ... ولو كان النص ثرياً في شفراته وعلاقاته وأتيح لـــه قارئ غير مكوّن لما استطاع أن يتبين منه شيئاً.

وهذا وحده ما تبينته نظرية التناص كما في القول التالي: **"**إذا كان المناص يأتي ليجاور النص فإننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجاً ضمن النص؛ بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبين وجود التناص أحياناً؛ إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي أصل**"**.**(2)**

وهكذا يتضح لنا أن الفعالية التي نرمي إليها ليست هي الصورة المقابلة لمصطلح التفاعل النصي أو المفاعلات كأشكال لنظرية التناص عند بعض أتباعها **(3)**، وإنما نعني بها قوة النص أو عدمها وقدرة المتلقي أو ضعفه على التعامل مع النص بشروطه الموضوعية والذاتية والزمانية.

فقرائتنا لنص ما الآن ستختلف عن قرائتنا لـــه بعد سنوات، وتبعاً للثقافة المعرفية والحساسية الذاتية والنقدية.

وهذا يعني أن استلهامنا للنصوص السابقة –وفق نظرية التناص– مرتبط بذلك؛ علماً أن المنشئ كان متلقياً في المرة الأولى التي أبدع فيها إنتاجه.

---

(1) ينظر: سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،ص 104 .

(2) المرجع نفسه،ص115.

(3) ينظر: المرجع نفسه،ص 91– 93 و 98– 100 و 123 .

ولعل الإشارة السابقة إلى القارئ غير المكون تبرز الفعالية السلبية الضعيفة في الإنتاج والتلقي معاً؛ فالمتلقي يدور في إطار النصوص السابقة دون أن يأتي بجديد، ومن هنا يمكننا أن نفهم تجربة امرئ القيس الظاهرة في قوله:

"عوجا على الطلل المحيل لأننا
نبكي الديار كما بكى ابن خِذَام". **(1)**

وهكذا توصف تجربتَي عنترة وكعب اللتين أشرنا إليهما من قبل، بالتناص السلبي الضعيف – كما توحيه البنية النصية–. ونقول مثل هذا في قصيدتين لأمية بن أبي الصلت اتبع فيهما آثار عمرو بن كلثوم في معلقته، وبائية لعلقمة الفحل حذا فيها حذو امرئ القيس. **(2)**

فالتناص –مفهوماً– يعيد النص إلى نُصوص سابقة بعد أن دخلت في بنيته، ولكنه عليه أن يعيد إنتاجها بشكل جديد بحيث تصبح جزءاً منه، ومكوناً من مكوناته ، ولكنه لا يعني أن يكررها بالصورة ذاتها، أو بأكثرها.

فالنص الذي يرتكس ليدور في نص سابق دون تغيير إنما هو نص سلبي؛ وهو مجرد تكرار إنشادي كما فعل الشاعر المقلد من قبل وقد أشار إليه عبد القاهر الجرجاني: "فإن زعمت أنك جعلته قائلاً لـــه من حيث أنه نطق بالكلم وسمعت ألفاظها من فِيه على النسق المخصوص؛فاجعل راوي الشعر قائلاً له؛ فإنه ينطق بها ويخرجها من فِيه على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر". **(3)**

---

(1) امرئ القيس ، الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر،1984م،ص 114 .

(2) ينظر : ديوان أمية بن أبي الصلت، ص 503 و 510 ،وديوان عمرو بن كلثوم، ص 75 وما بعدها– وينظر أيضا: ديوان علقمة الفحل ، ص 79 ــ 106.

(3) عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز، ص 362– 363 .

فالتناص الإيجابي القوي إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد؛ فهو ثمرة نصوص سابقة؛ ولكنه ليس وحيد البنية وفقير الدلالات والإشارات... وقد ربط بعض أصحاب التناص الفعالية القوية بالقارئ "وأطلق عليه ميشال ريفاتير القارئ المثالي المتمكن من السياق الأدبي لجنس النّص، ومتى كان فاهماً لحركة الإشارات ونحوية بنائها؛ فإن تفسيره لها كله مقبول".**(1)**

وهذا ما نستشفه مرة أخرى من عبارة ابن سلام في امرئ القيس والشعراء الذين سبقوه: "ما قال ما لم يقولوا؛ ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها... " **(2)**، ومما انتهينا إليه عن ظاهرة التلقي عند عبد القاهر.**(3)**

وهذه الفعالية تعد متجهة إلى النص ثم القارئ بينما هي في نظرية التناص منغلقة على القارئ غير المتمكن، أو القارئ المثالي... ومهما يكن أمر تلك الفعالية فهي لا تعني الأثر الذي تحدثت عنه النظرية.

ولمّا كانت غاية البحث قائمة على إظهار التأثير النقدي في نظرية التناص لزمت الإشارة إلى أبرز ناقد لها في الغرب، ويعد رولان بارت الناقد الفرنسي المشهور فارساً للنص بلا منازع. وقد نهل من معين الثقافة العربية نقداً ولغة وأدباً... و... ولكنه اتجه بها اتجاهاً نقديا يتفق وطبيعة منهجه وفكره وأدبه؛ فجاء على شكل آخر مغاير للنصوص العربية، فرولان بارت كان معجباً بمقولة ابن طباطبا: "إن للكلام الواحد جسداً وروحاً" **(4)**. وظهر هذا الإعجاب في كتابه "لذة النص" المنشور سنة 1973م.**(5)**

ولو راجعنا تاريخ بارت النقدي والشخصي لتأكد لنا أن هذا الأثر لم يكن عابراً؛ فقد ركز بارت في بحثه موت المؤلف على مفهوم اللغة النصية؛ وقال: اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف؛ وصدر سنة 1968م.

---

(1) عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير، ص 80 .
(2) ابن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،ج1، ص55 .
(3) ينظر:عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص 374– 375 ، وينظر فيه: ص 34 و 36 و 38 و 43 و 49– 56 و 81 و 307 و 359 و 362 و 370 ...
(4) ابن طباطبا،عيار الشعر ،ص 143 .
(5) ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،ص 68.

"وموت المؤلف مفهوم مستمد من النقد اللغوي العربي ولا سيما عند عبد القاهر الجرجاني وأصحاب مدرسة الكلام" **(1)**. ورولان بارت وغيره من الغربيين الذين تناولوا نظرية التناص لم يعترف بفضل العرب عليه... على معايشته لهم. ونحن نعرف أن هذا الباحث شهد تحولات كبرى، فقد كان سيميائياً ثم صار تناصياً. وحين كتب بحثه "الكتابة في درجة الصفر"سنة1970م، مؤسسها على ما يعرف بمفاهيم التشريحية. وكتابه قائم على تحليل قصة لبلزاك بعنوان (ساراسين) المؤلفة من عشرين صفحة في ضوء الجمل التي بنيت عليها... وصنف تحليله اللغوي في شفرات خمس :**التفسيرية، والحدث، والثقافية، والضمنية، والرمزية.**

وكل شفرة لها طبيعة ووظيفة، فالشفرة الرمزية –مثلاً– تقوم على المبدأ الثنائي الذي اعتمدته البنيوية من اختلافات وتناقضات وتعارضات... أما الثقافية فإنها تتناول التداعيات المعرفية التي بني عليها النص وتتسرب عن طريق اللغة.

و لهذا كله بلغ حجم كتاب بارت مئتي صفحة في ثلاث وتسعين فقرة... وإذا كنا لا ننكر أثر البنيوية التشريحية في تحليل بارت فإنه ينبغي علينا أن نشير إلى أثر أكثر أهمية قادم من الثقافة العربية. فابن قيم الجوزية سبق بارت إلى التحليل اللغوي– ولكن في إطار السياق الثقافي العربي– فوقف عند آيتين اثنتين فقط من سورة الفاتحة ﴿إياك نعبد وإياك نستعين﴾ **(2)**، مفسراً ومقابلاً ومعارضاً، ومفككاً... في كتابه "مدارج السالكين"... فلم ينته من تحليله لهما حتى استكمله فبلغ ثلاثة مجلدات.**(3)**

فالمنهج الذي اتبعه بارت – وهو متطور جداً عما اتبعه ابن القيم– متأثر بمنهج ابن القيم... وما من أحد يشك في ذلك كله، لأن بارت لم يلتق بالثقافة العربية مصادفة، فالمصادفة لا تتكرر... مما يؤكد لنا أن بارت اطلع عليها يوم كان أستاذاً في جامعة الاسكندرية بمصر قبل استقراره بالكلية الفرنسية حتى وفاته سنة 1980م.

---

(1) عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير، ص 71 .
(2) سورة الفاتحة : الآية 04.
(3) ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص68.

هكذا تأكد لنا فيما عرضناه من مفهوم نظرية التناص وآلياتها أنها صاغت ما تسلمته من النظريات النقدية الغربية والثقافة العربية وفق نظرية جديدة راقية ومتكاملة تصلح لدراسة أي نص كان، وأياً كان جنسه أو انتماؤه وزمانه ومكانه... لأن النص وحده فحوى خطابها... ورسمت وظيفة نقدها على هذا الأصل، بعد ربطه بالمتلقي.

فمن **"**وظائفها أنها أعادت النظر في ذات الكاتب، والمؤسسة والكاتب والعمل. كما أن الاهتمام بالنص ذاته تم من خلال كونه حاملاً للمعنى بحيث تتراكب جميع أجزائه لتشكيل الكل،وأخيراً أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشفرة اللسانية إلى السيموطيقية أو الأيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق، باعتبارالنص يشتغل منفتحاً على نصوص سابقة**"**.**(1)**

وفي ضوء هذه الوظيفة وتلك الآلية المتكاملة تكمن فعالية نظرية التناص في دراستها للنص وتفاعلها في إطاره...

---

(1) سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي، ص 93 .

المبحث الثاني : جمالية التناص وعلاقته بالسرقات.

التناص الذي تولدت عنه النزعة التناصية مفهوم جديد لم يتبلور في أذهان السيمائيين والنقاد الجدد بوعي منهجي إلا في الثلاثين سنة الأخيرة،ولقد بلورت هذا المفهوم الناقدة الفرنسية **جوليا كريستيفا** كما عرفنا هذا سابقا ؛ وذلك في بحث مطول كتبته عام 1966م-1967م، ثم نشرته تحت عنوان: (النص المغلق) ضمن فصول كتابها الشهير: بحوث من أجل تأسيس السيمائية - ونعتذر عما قد يكون في ترجمة هذا العنوان من تقصير لصعوبة مفهوم Semanalyse الذي تحامته المعاجم الفرنسية فلم تعرض له بحلوة ولا مرة، وعرض له جان ديبوا في "معجم اللسانيات"، ولكن عرضا، وليس في مدخل خاص- ...

وقد عالج عامة النقاد العرب، في المشرق والمغرب، مفهوم التناص في كتاباتهم فأسهبوا من حوله وأطنبوا، والحق أن النقاد العرب تلقفوا هذا المفهوم الجديد من حيث الشكل، والقديم من حيث الممارسة، عن النقد الفرنسي الجديد، فهم لا يزالون يتناولونه من قريب ومن بعيد، ولم نكن نحن بدعا منهم في كتاباتنا الجديدة.

غير أن أحداً من هؤلاء النقاد، في حدود ما بلغناه من العلم، على الأقل، لم يتناول الجانب الجمالي في ممارسة التناص الذي يكرس في أصله مبدأ حرية أخذ الكتاب بعضهم عن بعض؛ ما لم يقع منهم سطو صريح على نص غيرهم . كما لا نكاد، نجد أحداً يتحدث عن الأهداف الرامية إلى استعمال التناص في الكتابة؛ سواء بوعي، أو بلا وعي .

وقد كان النقاد العرب الأقدمون يعالجون هذا المفهوم تحت مصطلح: "السرقة الأدبية" ويستريحون. ولعل أحسن من تحدث عن هذه السرقة الأدبية من قدماء النقاد العرب علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه(الوساطة بين المتنبي وخصومه) الذي أنكر فيه ، كما أنكر بعض البلاغيين العرب الآخرون في كتاباتهم المتفرقة ، أن يكون مجرد توارد الخواطر، أو تشابه الأفكار، سرقة تستهجن وتدان ...

"لكن لابد من أن نتساءل ما الغاية من التناص، كما سلفت الإشارة إلى ذلك، قبل المساءلة عن جماليته في الاستعمال؟ وهل هو مجرد استكمال الكاتب لنصه بفكرة غيره أو لفظه، لضعف في قريحته، ونضوب في خياله؟أي هل نجتزىء بالنظر إلى مفهوم التناص نظرة إدانة، أو هو يأتي في الكلام لأغراض جمالية وثقافية أخرى؟".(1)

---

(1) د .عبد الملك مرتاض، جمالية التناص (مقالة)،جريدة الرياض اليومية،ع 12879،25 سبتمبر2003 م.

وقبل أن نحاول بلورة هذه الفكرة التي تمتزج فيها الجمالية مع الغاية، نود أن نذكر بأن هناك ثلاثة مفاهيم متقاربة المعاني لدى التعامل مع النص الأدبي حين ينصرف الوهم إلى هذه الإشكالية: أولها الاقتباس، وقد كان البلاغيون العرب يشترطون أن يظل موقوفاً على الأخذ إما من القرآن الكريم، وإما من الحديث النبوي؛ فما كان يؤخذ، في الاستعمال الأسلوبي، من هذين الأثرين الشريفين لم يكونوا يعدونه سرقة، ولكنهم كانوا يعدونه اقتباسا.

وثاني المفاهيم، السرقة الأدبية التي أومأنا إليها منذ قليل، وقد كانت محنة كبيرة في النقد العربي بحيث لم يكن من هم الناقد إلا متابعة أفكار الشاعر وألفاظه أيضا، ومحاولة العثور على تشابه بينه وبين من سبقه من الشعراء لإثبات الإدانة، وللقضاء بالتنقيص مع شعره على الأقل. وكانوا يرون في الغالب أن الآخر دون الأول في معالجة فكرة ما ، بلغة شعرية ما...

"ولذلك كان كل تشابه بين شاعرين، ولو من بعيد، يعد لديهم سرقة أدبية غالبا ما كانوا يدينونها، لولا تفطن علي بن عبد العزيز الجرجاني الذي رفض مستهجنا أن يكون توارد الخواطر سرقة أدبية، وقرر أن الأفكار كثيرا ما تتشابه فلا مدعاة للادعاء والتهويل... ونضيف نحن أن الألفاظ مطروحة في المعاجم، وهي مشتركة كالهواء والماء والحطب يأخذون منها جميعا على النحو الذي يشاءون.... ". **(1)**

وآخر المفاهيم الثلاثة المتداولة في هذا الصدد بتقارب: الأدب المقارن الذي ظهرت ملامحه منذ قرون، ولكن مفهومه وإجراءاته تبلورت بوعي منهجي في فرنسا والولايات المتحدة في القرن العشرين؛ وهو الذي أثار من حوله ضجة كبرى لم تنته إلى أية نتيجة علمية تذكر إلى اليوم، وهو الذي يبحث في تاريخ الأفكار وتلاقيها وتشابهها في أدبين مختلفي اللغتين – وجوباً – أو أكثر، وذلك بافتراض، في حال تشابه الأفكار، أخذ المتأخر عن المتقدم، والبحث في إمكان اطلاع هذا المتأخر على ما كتب ذلك المتقدم كالشاعر دانتي حين كتب "الكوميديا الإلهية" فقد ذهب بعض المستشرقين إلى أنه يجوز أن يكون قد اطلع على "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري.. ولكن البحث في مثل هذه الأمور ينهض غالباً على الافتراضات والادعاءات، وارتكاب الطوائل، مما قد لا يفيد البحث في مظهريه الأدبي والتاريخي كثيراً...

ولذلك جاءت نظرية التناص، في نهاية القرن العشرين، في صورة إجراء منقذ من تخبط المفاهيم الثلاثة التي ذكرنا فزعمت أن كل أديب ليس مبدعاً إلا بالتجاوز والتسامح، لأنه لا يعدو، في حقيقة الأمر، كونه يكرر ويردد، دون وعي غالباً، ما كان حفظه، أو سمعه، ثم نسيه...

---

(1) د .عبد الملك مرتاض ، جمالية التناص (مقالة)،جريدة الرياض اليومية،ع 12879،25 سبتمبر 2003 م.

وكان ابن خلدون ذكر في المقدمة أنه كان ينصح لشباب الشعراء العرب أن يحفظوا عشرة آلاف بيت ثم ينسوها.. فهم حين يكتبون الشعر من بعد ذلك يكونون قد تمكنوا من اللغة الشعرية التي تنثال عليهم انثيالاً دون أن يكون ذلك وقفاً على شاعر، في شعرهم، دون شاعر آخر...والحق أن الأديب كثيراً ما يعمد إلى التناص مع نص آخر ليس في كل الأطوار من باب النقص فيه، أو النضوب في خياله، أو الضحالة في لغته، كما سلفت الإشارة، ولكن لأغراض أخرى جمالية وثقافية من أهمها :

1- " إظهار الاطلاع على كتابات غيره ،ولم يعد التناص وقفاً على الشعر وحده، كما كان شأن السرقات الأدبية، ولكنه أمسى عاماً يشمل الثقافة، والأدب، وكل مظاهر الحضارة كالصناعة والموضة...، كأن يعتمد الشاعر تضمين بيت أو مصراع بيت من شعر شاعر معاصر له، أو أسبق منه زماناً، ولكنه يكون أشهر منه بالضرورة، فهو بالإضافة إلى تأليق شعره به وتأنيقه، ومحاولة نسج كلامه على منواله: يثبت أنه حافظ مطلع على الكتابات الكبيرة التي سبقته أو عاصرته، وينسحب هذا الشأن على الشعراء المبتدئين قديماً وحديثاً، خصوصاً.

2- التمذهب والتأدلج كثيراً ما يعمد شاعر من الشعراء إلى التناص مع بيت شاعر آخر، معاصر أو أسبق منه زماناً، إذا كان يتمذهب بمذهبه، أو ينتمي إلى طائفته، وهذا أمر معروف لا يحتاج إلا إلى المتابعة والملاحظة لكي يثبت للذين يريدون البرهنة والإثبات.

3- الإعجاب، ويشمل الشقين: التعبير والمضمون معاً، فرب شاعر وهب توفيقاً عظيماً في تدبيج بيت فيعجب به من يأتي بعده من الشعراء فلا يستطيع الإفلات من تأثير ذلك الإعجاب فينسج على منواله، عن قصد أو عن غير قصد،وتمتزج هنا سلطة التأثير بانسياق المتأثر تحت هذه السلطة الجمالية، وهي المسألة التي كثيراً ما أصبحت تدرس تحت نظرية التلقي.

4- تحريك اللغة وبعثها من مرقدها الكامن في النصوص المهجورة والمطمورة فضلاً عن الفزع في ذلك إلى النصوص المعروفة المشهورة، فإن ذلك كثيراً ما يبعث أريحية وتوثباً، ونشاطاً وتيقظاً، في وهم المتلقي، ويجعله يعيش مع فكرة من نص كان قد قرأه من قبل، فيندمج في النص الجديد، ويقبل عليه.

5- ربط الثقافة الأدبية الجديدة مع القديمة وإشاعتها بين من لم يكن قد ألم ببعضها، ولكنه كان يعتقد أن تلك الأفكار ربما ماتت، وأن تلك التعابير درست وبادت، فيرتبط القديم الجديد، فينشأ عن ذلك وعي بوحدة الثقافة وامتدادها في الزمن ماضياً وحاضراً". **(1)**

---

(1) د .عبد الملك مرتاض ، جمالية التناص (مقالة)،جريدة الرياض اليومية،ع 12879،25 سبتمبر2003 م.

6- "القيمة الجمالية هي الأصل في استعمال التناص غالباً، لأن الذي يرتضي أن يحلي كلامه بكلام غيره، لا ينبغي له أن يأتي ذلك إلا إذا كان معترفاً بقيمته الفنية ، ومكانته الجمالية ، ليجعل من كتابته كتابة أدبية ذات أدبية عالية. ولذلك ندعو لي الاشتغال بهذا المنحى من التناص الذي وقع التغاضي عنه.

ولعل بعض هذه الأفكار الجديدة التي طرحناها في هذه المقالة أن تفضي إلى توسعة حقل التناص وجعله ليس مجرد استعارة ألفاظ من ألفاظ، أو الاستعانة بأفكار من أفكار، ولكنه جهاز ثقافي يسعى إلى ترسيخ الماضي في الحاضر، ونقل القديم إلى الجديد".(1)

في الأدب العربي يرى العديد من الباحثين أن مصطلح التناص كان موجوداً ومتداولاً في الأوساط النقدية، وإنْ كان بأشكال ومفاهيم أخرى مثل السرقات والمناقضات الشعرية، والاقتباسات والتضمينات والإشارات والرموز والاستيعاب .....الخ وأنه ليس مصطلحاً غربياً وافداً.

"ويرى آخرون ومنهم الباحث **داوود سلمان الشويلي** في كتابه النقدي "الذئب والخراف المهضومة " أن النقاد لم يفرّقوا بين أنواع التناص، لذلك اُعتُبر شكلاً من أشكال السرقة حيث يقول: لقد قلل التناص كثيراً من وطأة تهمة السرقة،وراح بعض نقادنا – جرياً على عادة الغربيين – يعدون السرقة- بكافة أنواعها – من باب التناص دون أن يفرقوا بين نوع وآخر من أنواعها، وهو بهذه المقولة يحيلنا إلى السؤال الجوهري الذي يراود أذهاننا عند قراءة مثل هذه الأفكار: ما مدى مصداقية أي عملٍ أدبي وبراءته من تهمة السرقة ؟ ولا سيما ونحن في هذه الفترة نسمع الكثير عن السرقات الأدبية وما الضجة التي أثيرت مؤخراً حول كبرى الجوائز الأدبية في الوطن العربي إلا خير دليل على ذلك". (2)

يورد الدكتور **عبد القادر بقشي** في كتابه (التناص في الخطاب النقدي والبلاغي) أن حرص النقاد العرب على التنويه بدور الحفظ والرواية، ضاعف من أزمة الشاعر العربي المحدث، فهو مطالب أولاً بالنظم وفق نموذج شعري قديم ومحكوم عليه بالإجادة الفنية في توظيفه لهذا النموذج ، ومن هذا السياق الفني نشأت السرقات الأدبية.

---

(1) عبد الملك مرتاض، جمالية التناص (مقالة)،جريدة الرياض اليومية،ع 12879،25 سبتمبر2003 م.

(2) ياسر مراد، التناص وعلاقته بالسرقات،(يومية الثورة)،تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة، دمشق،22 نوفمبر2010 م.

" وفي هذا الإطار أيضاً طالب القاضي الجرجاني بأن الحكم بالسرقة على أي شكلٍ من أشكال التناص يحتاج من الناقد تحري الدقة والموضوعية ، ودرء التحامل والجور على الشعراء، وهذا أمر لا ينهض به إلا الناقد البصير والعالم المبرز الذي أحاط علماً بمراتب الكلام ومنازله . ورفض تسمية التشابه أو التناظر في النص بالسرقة،طالما يأتي التشابه أو التناظر من أي نص لا بد أن يولد في فضاء نصوص أخرى ".**(1)**

تنوعت مجالات البحث الأدبي الحديث تنوعاً يشي في بعض الأحيان بخلط بين المفهومات، وعسف في التطبيق ، وخطأ في الفهم ، فمن ذلك ما جرت عليه دراسات كثيرة في أثناء تناولها مصطلح التناص ، ومن ثم تطبيقه على النصوص الأدبية العربية القديمة منها والحديثـــة ، وصار معتاداً أن التناص مفهوم يُدرس بذاته ولذاته ، مع ما يختلط بهذا المفهوم من عوالق اصطلاحية كالسرقة الأدبية على سبيل المثال ، إذ عد كثير من الباحثين السرقات الأدبية ضرباً من التناص.

"والواقع أنّ ثمة خلافـــاً بين السرقات والتناص أظهرها أن السرقات ليست مكوناً نصياً ، فنحن عملياً حين نكتشف السرقة في نص من النصوص نرد المعنى المسروق إلى سياقه الحقيقي، بمعنى أن ضبط السرقة يستوجب إرجاع المسروق إلى صاحبه ، وهو أمر جرت عليه مباحث السرقات الأدبية في النقد العربي عامة ، في حين أن الأمر مختلف في موضوع التناص، ذلك لأنه معيار من معايير النص المنجز ، ومكون من مكوناته الحقيقية ، فمن هذه الجهة لا يصح انتزاعه من موضعه ، ولا يجوز إعادته إلى ســـياق سابق ، لأن الموضع الذي هو فيه أضحى سياقه الأصيل ، فلو حذفنا ما يدل على التناص في نص من النصوص لانهار النص ولم تقم له قائمة ، وعليه لا تتم دراسة التناص كما تدرس السرقات ، كما أنه لا يفهم من التناص على أنه مجرد امتصاص من نصوص سابقة ، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الإجراء التطبيقي المتبع في كثير من الدراسات التناصية لا يعدو كونه تتبعاً للمفردات والصور والمعاني المتشابهة التي وقعت بقصد أو بغير ما قصد في النصوص الأدبية، من أجل ذلك ليست هنالك تصورات بحثية حقيقية يمكن أن تستفيد من مصطلح التناص بوصفه مكوناً من مكونات النص وعنصراً فاعلاً من عناصره البنائية ، فما جدوى الإشارة إلى المعاني المتشابهة والصور المتماثلة في النصوص إذا أشير إليها بصورة جزئية؟"**(2)**

---

(1) ياسر مراد، التناص وعلاقته بالسرقات،(يومية الثورة)،تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة، دمشق،22 نوفمبر 2010 م.

(2) صلاح حسنين،النحو والدلالة ،توزيع مكتبة الآداب،القاهرة، ط1، 2005 م، ص 211.

إن التناص علاقة ظاهرة وخفية، تعمل على بناء النص وتكوينه، وهو أشبه بقالب أو منوال ينسج الشاعر اللاحق شعره بما يوافق نسج شاعر سبقه، بمعنى آخر هنالك جانب في التناص يقرب من مفهوم الاحتذاء الذي يظهر في التشكيلات النصية كما يبرز في الأساليب ، حتى أمكن تمييز مدارس أدبية في هذا الباب ، كما هو الشأن في المدرسة الأوسية قديماً ومدرسة أبولو حديثاً ، إذ تلتقي نصوص الشعراء في هذه المدارس بأكثر من جانب منها ما هو أسلوبي ومنها ما هو مضموني.

" إنّ انفتاح النص على نصوص لا حصر لها لا يخرج عن إطار المعيارية، ولا يجانب شروط النصية ، لأن النص متأصل في جنسه ، ومنغرس في سياقه الأدبي والشعري ، من أجل ذلك ليس هنالك نص أدبي حقيقي يحيا خارج فضاء الأدبية والشعرية ، لا بل ليس هنالك نص أدبي حقيقي خارج حدود النصية التي حددها بوجراند بسبعة شروط أساسية ، ذلك لأن النص عنده ما هو إلا حدث اتصالي يشترط توافر النصية فيه" (1) ، يعني مجموعة الشروط التي حددها بالآتي :

1.التماسك:

ومعناه تماسك عناصر النص السطحية وهي الكلمات المذكورة مرئية أكانت أم مسموعة ، مثال (تمهل ... مدارس) ، إذ الفراغات هنا تعني (أيها السائق) فهي من متممات النص ومن عوامل تماسكه ، والمتلقي يعيد المحذوف بغية إظهار العلاقة السطحية بين الكلمات والذي يساعده على ذلك إنما هو تماسك النص.

2.الاتساق:

أي تنظيم العلاقات التي تشكل البنية العميقة للنص كقولنا : (الطالب يقرأ)، إذ العلاقة بين الوحدتين اللغويتين (الطالب ــ يقرأ) ، علاقة نحوية تشكل البنية العميقة للكلام فتُظهر الصلة النحوية بين المبتدأ (الطالب) وجملة الخبر (يقرأ) .

3.القصد:

ويتصل بمنتج النص الذي يتخذ من الوحدات المتماسكة والمتسقة وسيلة لإنجاز المقصد.

4.القبول:

ويتصل بالمتلقي الذي يدرك أن الوحدات الكلامية تشكل نصاً متماسكاً ومتسقاً يمسه من طرف ما.

---

(1) صلاح حسنين،النحو والدلالة ، ص 212.

5.الإعلام:

وينجم عن توقع أو عدم توقع الوقائع التي يقدمها النص ، وعادة تترك بعض الوقائع لحدس المتلقي ليكون النص مثيراً .

6 . رعاية الموقف:

أي مناسبة النص للموقف الذي تسرد فيه الوقائع ؛ لأن معنى النص يتحدد في ضوء الموقف.

7.التناص:

ويتناول الخاصة النمطية النموذجية للنّصوص ، بمعنى استثارة النّصوص السابقة ، وهو شرط من شروط الاتصال.

" كان بإمكان التناص كمفهوم وكمصطلح منضبط في النقد الغربي الحديث والمعاصر ، أن يكون مرتكزه وبذوره الجنينية ما عرف عند أسلافنا العرب من النقاد قديما بالسرقات الأدبية، وما هي بسرقات في الحقيقة ، لو نظر لها من منطق أن الكلام يتكرر ، ولو لم يتكرر لنفذ كما قال الحاتمي رحمه الله ، وأن حضور التناصية قدر كل نص ، أو كما قال باختين عن الحوارية هي سبيل كل ملفوظ عدا آدم عليه السلام ، الذي كان يواجه الخصوبة والعذرية ، وكل من أتى بعده إلا والحوارية أو التناصية سمة النص وقدره المحتوم ، كما نظّرت لذلك جوليا كريستيفا ورولان بارت وجيرار جنيت وغيرهم" .(1)

---

(1) صلاح حسنين،النحو والدلالة ، ص 213.

المبحث الثالث : السرقات على ضوء التناص.

" **التقليد** و**الاحتذاء** أمران ملازمان لطبيعة الحياة، ولا بد للاحق من التأثر بالسابق، و**التأثر** و**التأثير** لا يمكن إنكارهما، وإلا أصبح كل شاعر عالماً خاصاً بذاته، مغلقاً على نفسه عوامل التأثر والتأثير. وما هكذا الواقع، صحيح أنه لكل شاعر عالمه الخاص، ولكن هذا العالم ليس مغلقاً على نفسه، لا تهب عليه رياح ثقافات المحيط أو مؤثرات الغير، فليس من المعقول خروج الشاعر على عصره وبيئته".(1)

وقد شغلت قضية " السرقات الشعرية " النقاد طويلاً، وعلى امتداد تاريخ النقد الأدبي عند العرب، فصبوا جهودهم في تتبع المعاني والألفاظ في القصائد عبر العصور، وعرضوا عضلاتهم الثقافية، مؤيدين أو معارضين، في قضية نراها اليوم خاسرة. ولو أنهم آمنوا بمسألة المثاقفة، وبقضية التأثر والتأثير، لكفاهم ذلك شر القتال، ولجاؤوا بمسائل أجدى للنقد الأدبي، ذلك أن معالجة قضية السرقات قد أخرجت النقد الأدبي عن قضاياه الأساسية وجعلته يقدم شهادة عجزه، بعد أن أصبحت بابا ثابتاً من أبواب الكتب النقدية أو البلاغية، لا يكاد يخلو منها كتاب، ثم استقلت، في العصر الحديث بكتب مفردة لدى اثنين من المعاصرين هما: بدوي طبانة، ومصطفى هدارة.

إن قانون تطور الحياة يقضي بأن يتأثر اللاحق بالسابق، وبأن يضيف جديداً إلى ما جاء به السلف. ولا يعيبه اعتماده في بنائه على ما بنى سابقه، وإنما يعيبه إذا قصر عن الإضافة، وعجز عن أن يضع إنجازه الخاص به. يتجلى هذا، ليس في ميدان الأدب والشعر وحدهما، وإنما في جميع مجالات الحياة.

" إن الجدل بين التراث والحداثة، والقديم والجديد، هو أمر ضروري للأدب والنقد، كي يتجاوزا واقعهما الساكن، ويستشرفا آفاق مستقبل أدبي يتركان بصماتهما عليه، ذلك أنه دون تفاعل بين اللاحق والسابق، وتأثره بالتراث والواقع، لا يمكن استمداد نسغ الاستمرار الثقافي، وبغير ذلك لا يمكن أن تقوم نهضة حضارية أو تقدم فكري، يؤكد هذا ما يذهب إليه أحمد الشايب في كتابه (أصول النقد الأدبي)في حديثه عن السرقات الأدبية: إنها من لوازم الحياة وخطاها المطردة، وإنها مسألة طبيعية وليست سبة ولا مثلبة، كما كان يرى بعض نقادنا القدامى"(2)، وإلا فلماذا العيب في بيت سلم الخاسر الذي يقول فيه:

مَنْ راقبَ الناسَ مات غمّاً وفاز باللذة الجسور".

---

(1) محمد عزام، (النص الغائب) تجليات التناص في الشعر العربي ، ص131.
(2) المرجع نفسه،ص132.

إذا كان ينظر إلى بيت بشار بن برد، ويتناص معه في بيته المشهور:

مَنْ راقبَ الناسَ لم يظفر بحاجته وفازَ بالطيّبات الفاتكُ اللّهجُ.

ورغم أن **الأخذ** واضح في الفكرة والألفاظ كما يرى النقاد القدامى، فإن ما أضافه سلم هو إكمال المعنى"الموت غما"، وسهولة الألفاظ "الجسور بدل الفاتك اللهج"، وخفة الوزن العروضي ليكون أيسر على الألسنة. وكلها ليست بالقليل، لأن اللاحق زاد على السابق فكرة مبتكرة، وصورة خيالية، وعبارة جميلة.

" ولقد عقد أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) فصلا خاصاً في "حسن الأخذ" ذهب فيه إلى أنه ليس لأحد من أصناف القائلين غني عن تناول المعاني عمن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم،ولكنه اشترط على الآخرين أن يكسوا الأفكار ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفها، وجودة تركيبها. فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها. ولولا أن السامع يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من الآخرين".**(1)**

والمعاني –عند العسكري– مشتركة بين الشعراء، وإنما تتفاضل الشعراء في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها. وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به.

" وقد أجمع المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني فيما بينهم، فليس على شاعر في الأخذ عيب إلا إذا أخذ البيت بلفظه ومعناه، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه. وربما أخذ الشاعر القول المشهور، ولم يبال، كما فعل النابغة الذبياني حين أخذ قول وهب بن الحارث"**(2)**:

تبدو كواكبُه والشمسُ طالعةٌ تجري على الكأس منه الصّابُ والمقرُ.

فقال النابغة:

تبدو كواكبُه، والشمس طالعةٌ لا النورُ نورٌ، ولا الإظلامُ إظلامُ .

وقال النظار بن هاشم الأسدي:

يعفُّ المرءُ ما استحيا بخيرٍ ويبقى نباتُ العود ما بقي اللّحاءُ
وما في أن يعيشَ المرءُ خيرٌ إذا ما المرءُ زايله الحياءُ.

---

(1) محمد عزام، (النص الغائب) تجليات التناص في الشعر العربي ،ص133.
(2) المرجع نفسه،ص134،133.

أخذ أبو تمام معنى البيتين وأكثر لفظهما، فقال:

يعيش المرءُ ما استحيا بخير ويبقى العودُ ما بقي اللّحاءُ.

فلا والله ما في العيش خيرٌ ولا الدنيا إذا ذهبَ الحياءُ.

وكان الناس يستجيدون قول الأعشى:

وكأسٍ شربتُ على لذّةٍ وأخرى تداويتُ منها بها

لكي يعلمَ الناسُ أني امرؤٌ أتيتُ المسرّةَ من بابها.

حتى قال أبو نواس:

دَعْ عنك لومي فإنّ اللومَ إغراءُ وداوني بالتي كانت هي الداءُ.

" فزاد فيه معنى آخر اجتمع لـــه به الحسن في صدره وعجزه، ويظل للأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه".(1)

فالشاعر اللاحق إذا أخذ بيت الشاعر السابق فأحسن فيما أخذ، وزاد، كان أولى بالفضل. روي عن أبي بكر المهلبي أنه قال: كنا في حلقة دعبل، فجرى ذكر أبي تمام، فقال دعبل: كان يتتبع معانيّ فيأخذها. فقال رجل في مجلسه: ما من ذلك أعزك الله؟ فقال: قلت:

وإنّ امرءاً أسدى إليّ بشافع إليه ويرجو الشكر مني لأحمقُ

شفيعُكَ فاشكرْ في الحوائج إنه يصونك عن مكروهها وهو يخلق.

فقال وهو يمدح يعقوب بن أبي ربعي:

فمتى أقوم بحق شكرك إذ جنتْ بالغيب كفُّكَ لي ثمارُ نوالهِ

فلقيتُ بين يديك حلوَ عطائه ولقيتُ بين يدي مرّ سؤالهِ

وإذا امرؤٌ أسدى إليكَ صنيعةً مِن جاهه فكأنها من مالهِ .

---

(1) ابن قتيبة،الشعر والشعراء، ج1، ص18.

" فقال الرجل: أحسن والله. فقال دعبل: كذبت، قبحك الله. قال الرجل: لئن كان سبق بهذا المعنى فتبعته لما أحسنت، وإن كان أخذه منك لقد أجاد فصار أولى به منك. فغضب دعبل وقام".(1)

وهذه القصة إن دلت على شيء فإنما تدل على أن اللاحق إذا أخذ فأجاد كان له الفضل، ولا يعد عمله هذا سرقة. والشعراء إذا استجادوا بيتا أو فكرة لشاعر آخر، تناولوها وتداولوها، وحاولوا مضاهاتها وتجاوزوها، في نوع من" المعارضة الأدبية " التي تؤكد مقدرتهم وكفاءتهم الإبداعية، مثال ذلك ما حكي عن أبي تمام، أن بعض أصحابه قال: استأذنت عليه، وكان لا يستتر عني، فأذن لي، فدخلت في بيت مصهرج، فوجدته قد غسل بالماء يتقلب يميناً وشمالاً. فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً. قال: لا ولكن غيره. ومكث ساعة كذلك. ثم قال كأنما أطلق من عقال: الآن أردت، ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه. ثم قال: أتدري ما كنت فيه الآن؟ قلت: كلا. قال: قول أبي نواس: "كالدهر فيه شراسة وليان" أردت معناه فشمس علي حتى أمكن الله منه فصنعت:

شَرِسْتَ بل لِنْتَ بل قانيْتَ ذاك بذا فأنتَ لا شك فيكَ السهلُ والجبلُ.

قال ابن رشيق: " ولعمري لو سكت هذا الحاكي لنمّ هذا البيت بما كان دخل البيت، لأن الكلفة فيه ظاهرة، والتعمل بيّن ".(2)

وقد تداول النقاد المعاني أيضاً، فهي عند العسكري في كتابه (الصناعتين) على ضربين: ضرب يبتدعه صاحب الصناعة، وضرب يحتذيه على مثال متقدم، وهي عند القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة) ثلاثة أنواع: **معان عامة، ومعان مبتذلة، ومعان مختصة.**

فالمعاني العامة مشتركة يتداولها جميع الشعراء، من مثل تشبيه المرأة الحسناء بالشمس والقمر، وخدودها بالورد والتفاح، وشعرها بالليل، وأسنانها باللؤلؤ. وتشبيه الرجل الشجاع بالسيف والأسد، والكريم بالبحر والغيث. والتقليد أيسر من التجديد، والإتباع أهون من الابتداع. وفي كل أديب أثر من غيره، وتأثر بسابقيه. وقد يكون هذا التأثير واضحاً، أو خفياً، إلا أن هذا لا يعني أن إبداع الأديب إنما يتكون من المؤثرات فحسب، وأنه ليس سوى لوحة عاكسة لما ينطبع عليها فقط. فالحق أن هذه المؤثرات تتفاعل في ذات الأديب مع معاناته الذاتية، وتجربته الشخصية، ومن ثم يظهر إبداعه معاني وأسلوباً خاصاً به.

---

(1) أبو هلال العسكري،الصناعتين، ص213.
(2) ابن رشيق القيرواني،العمدة ، ج1،ص140.

"ومن هنا فقد وضع النقاد أيديهم على السمات الخاصة التي تميز إبداع كل شاعر، فقالوا: – أشعرهم امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب– أي أن امرأ القيس يجيد الشعر ويتفوق في صفة الخيل، ويتفوق زهير في المديح، والنابغة في الإعتذاريات، والأعشى في الخمريات. وهذا يعني أنه يوجد ابتكار وإبداع حتى في المعاني المشتركة التي يتداولها الشعراء كما في قول لبيد"**(1)**:

وجلا السيول عن الطلول كأنها
زبرٌ تخطُّ متونَها أقلامُها.

فهو معنى تداوله الشعراء، ولكن كل من ناحية، إذ قال امرؤ القيس:

لِمَنْ طللٌ أبصرتُه فشجاني
كخطّ زبورٍ في عسيبِ يماني.

وقال حاتم الطائي:

أتعرفُ أطلالاً ونؤياً مهدّما كخطّكَ في رقّ كتاباً منمنما.

وقال الهذلي:

عرفتَ الديار كرسم الكتا ب يزبره الكاتبُ الحميري .

" وأما المعاني المبتذلة فهي أقل اشتراكاً، وليس أحد أولى بها من أحد. وهي تلحق بالمعاني المشتركة، وإن كانت تباينها أحياناً. وقد كانت ابتداعاً أول أمرها، ثم لما كثرت وتداولتهاالألسنة، وتناقلها الشعراء، أصبحت مبتذلة لكثرتها، من ذلك تشبيههم الطلل المحيل بالخط الدارس، وبوشم المعصم. والظعن بالنخيل، والجمل بالقصر المشيد، والفتاة بالغزال.." **(2)**

وأما المعاني المبتكرة فهي الخاصة المبتدعة التي انفرد بها أصحابها، واشتهروا بها. ومثالها قول أبي تمام:

لا تنكروا ضربي له مَنْ دونه مَثَلاً شروداً في النّدى والباسِ

فاللهُ قد ضربَ الأقلّ لنوره مَثَلاً من المِشكاةِ والنّبراسِ.

---

(1) محمد عزام، (النص الغائب) تجليات التناص في الشعر العربي ،ص135.
(2) المرجع نفسه،ص136.

وقول ابن الرومي:

صديقكَ من عدوّكَ مستفادٌ فلا تستكثرنّ من الصّحابِ
فإن الداءَ أكثرُ ما تراه فلا تستكثرنّ من الصّحابِ.

وقول أحد الشعراء:

بأبي غزالٍ غَازَلَتْهُ مقلتي بينَ الغوير وبين شطّيْ بارقِ
عاطيتُهُ والليلُ يسحبُ ذيلَهُ صهباءَ كالمِسكِ الفتيقِ لناشقِ
وضممتُه ضمَّ الكمّي لسيفه وذؤابتاهُ حمائلٌ في عاتقي
حتى إذا مالتْ به سِنةُ الكرى زحزحتُهُ شيئاً وكان معانقي.

وقول المتنبي في وصف الحمى :

وزائرتي كأنّ بها حياءً فليس تزور إلا في الظلامِ
بذلتُ لها المطارفَ والحشايا فعافتها وباتتْ في عظامي .

والأمثلة تستعصي على الحصر.

" وقد اتفق النقاد القدماء على أن السرقة لا تتحقق في المعاني العامة التي هي حق مشترك بين الجميع، ولا في المعاني المبتذلة المتداولة بين الشعراء، ولا حتى في المعاني الخاصة التي ستصبح عامة لكثرة شيوعها، ولا في الألفاظ لأنها مباحة للجميع، وإنما تكون السرقة في المعنى الخاص المخترع الذي انفرد به صاحبه، وعنه أخذ الآخرون".**(1)**

"والمعنى الخاص المخترع هو الذي لم يسبق إليه. ومثاله قول امرؤ القيس"**(2)**:

سموتُ إليها بعد ما نامَ أهلُها سُمُوّ حبابِ الماء حالاً على حال.

فهو أول من ابتكر هذا المعنى، وسلّم الشعراء له فيه فلم ينازعه إياه أحد.

---

(1) محمد عزام، (النص الغائب) تجليات التناص في الشعر العربي ،ص137.
(2) المرجع نفسه،ص137.

وقول طرفة يصف السفينة في جريانها:

يشقُّ عبابَ الماءِ حيزومُها بها كما قَسَمَ التُّرْبَ المفايلُ باليدَ.

وقول النابغة الذبياني:

سَقَطَ النّصيفُ ولم ترد إسقاطَه فتناولتهُ، واتّقتنا باليدِ .

" وهكذا يمكن القول إن السرقات لم تكن سوى قضية أُريق من أجلها مدادٌ كثير دون طائل، وأنه كان من الأجدى أن تناقش قضية "التأثر والتأثير" فهي أولى،لأنها لا تجعل الآخذ " سارقاً " بل" متأثراً " ومن هنا اعتبار الأشعار المؤثرة " نصوصاً غائبة " أسهمت إلى حد كبير في "إبداع" النصوص التالية".(1)

(1) محمد عزام، (النص الغائب) تجليات التناص في الشعر العربي،ص137.

المبحث الرابع : المقارنة بين التناص والسرقات .

تحظى قضية " السرقات الأدبية " في كتب النقد والبلاغة باهتمام كبير وذلك لارتباطها بالأخلاق في الفكر الإسلامي ، ومن أهم النقاد القدماء الذين ناقشوا هذه القضية محمد بن سلام الجمحي(ت 232 هـ)، وابن طباطبا(ت 322 هـ) ،والآمدي (ت 370هـ) ، والقاضي الجرجاني (ت 392 هـ) ، ... الخ وقد كانت القضية – أعني السرقات الأدبية - حاضرة في التراث العربي وقد حظيت بالشرح والتحليل ، بل وجعلوا لها درجات في مفهومهم مثل: **الانتحال ، الإغارة ، الاجتلاب ، النسخ ، السلخ ، الاصطراف ، التضمين**...الخ كما أشرنا إلى هذا سابقا، أما الفقهاء والمشرِّعين المسلمين -قديما وحديثا- لم نجد لهذه القضية عندهم حكم صريح ، ولم نجد في المكتبة العربية ما يعالج تلك الظاهرة الأخلاقية غير كتاب(السرقات الأدبية) لبدوي طبانة حيث اعتبر السرقة الأدبية جريمة أخلاقية لا تقل عن سرقة الأموال العينية ، أما من حيث مراجع الفتوى فنأخذ على سبيل المثال رأي الأزهر الذي يرى بأن الاقتباس بكل أنواعه من كتاب أو مجلة أو مرجع جائز شرعا ولاشيء فيه بشرط أن ينسب إلى كاتبه ومصدره...الخ. أما مصطلح التناص فقد برز حديثا في تاريخ النقد الأدبي تحديدا في منتصف الستينات على يد الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا حيث عرَّفته أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى ، إلا أن البداية الحقيقية ترجع إلى أستاذها ميخائيل باختين وإن لم يذكر هذا المصطلح صراحة ، وقد التقى حول هذا المصطلح النقدي الجديد عدد كبير من النقاد الغربيين وتوالت الدراسات حوله وأضافوا له أصنافا أخرى كالناقد الفرنسي جيرارجنيت ورولان بارت ولا سيما في كتابة(لذة النص)، بعد ذلك اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالاهتمام والدراسة وشاعت في الأدب الغربي ، ثم انتقل الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية.وأما بيان الفرق بين السرقة الأدبية والتناص فقد ذكر النقاد ثلاثة فروق أساسية هي :

يعرّف عبد الملك مرتاض التناص بقوله : هو تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى. ثم يؤكد على أن هذه الفكرة كان النقد العربي قد عرفها بصورة تفصيلية تحت باب السرقات الشعرية ، فالتناص عنده عبارة عن حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص لاحق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق.**(1)**

ويرى أحد النقاد أن من مهام الناقد البحث في مصادر النص ، وفي وسائل التوظيف والاستشهاد أو ما يسمى بالتضمين أو استخدام التنصيص الذي هو طريقة من طرائق ربط نص بنص وإدراجه في سياقه .

---

(1) ينظر : د. خليل الموسى، التناص والأجناسية في النص الشعري ، مقال في مجلة الموقف الأدبي ، الصادرة عن إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،ع 305 ،سبتمبر 1996م ، ص83 .

وقد حث الجرجاني النقاد على أهمية التسلح بالمعرفة الدقيقة في تعاملهم مع النصوص الشعرية ، يقول : ولست تعد من جهابذة الكلام ولا من نقاد الشعر حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علما برتبة منازله ، فتفصل بين السرقة والغصب ، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة ، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه ، واجتباه السابق فاقتطعه.

ورفض الجرجاني تسمية قضية **التشابه** ، أو **التناظر** في النص بالسرقة ، طالما يأتي التشابه أو التناظر من أي نص لابد أن يولد في فضاء نصوص أخرى.

ويقول : " ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره ، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعًا ، ونظّم بيتا يحسبه فردا مخترعاً ، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغض من حسنه ، ولهذا السبب أحظر على نفسي وعلى غيري بث الحكم على شاعر بالسرقة ".(1)

إن كلا م الجرجاني هذا يحيلنا إلى مسألة مهمة وهي ضرورة التفرقة في التعامل بين المصطلحات التي تتقارب أو تختلف مع التناص ومفهومه ، حيث مازال الخلط مستمراً من قبل كثير من النقاد المعاصرين الذين يحاولون التوفيق بين مصطلحات النقد العربي القديم ، والمصطلحات الحديثة الوافدة من ساحة النقد الغربي المعاصر ، فيقومون بعملية تبادل الأمكنة والمواقع بين المصطلحات دون الاهتمام والتركيز على التدقيق في حدود المصطلح وتعيين أبعاده المعرفية بوضوح .

وإذا أضحى التناص كالهواء الذي نتنفسه ، فهو يتسرب في أغلب منافذ الكتابة ويتغلغل فيها فلا أحد يدعي السلامة منه على حد تعبير ابن رشيق في حديثه عن السرقات الأدبية.

---

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة،ص215.

وفي سعي الدكتور خليل الموسى المقارنة بين مفهومي التناص والسرقة وإقامة الفواصل الحدودية بينهما ، يقف عند ثلاثة فروق أساسية :

أولا : على مستوى المنهج :

- السرقة تعتمد على المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني ، فاللاحق هو السارق ، والسابق أو المتقدم هو المبدع.
- بينما يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالنص الغائب.

ثانيا : على مستوى القيمة :

- ناقد السرقة الأدبية إنما يسعى إلى استنكار عمل السارق وإدانته .
- أما ناقد التناص يقصد لإظهار البعد الإبداعي في الإنتاج .

ثالثا : على مستوى القصدية :

- في السرقة تكون العملية قصدية واعية .
- في التناص تكون لا واعية. (1)

---

(1) ينظر : د. خليل الموسى، التناص والأجناسية في النص الشعري ، مقال في مجلة الموقف الأدبي ، الصادرة عن إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،ع 305 ،سبتمبر 1996م ، ص83

خاتمة

خاتمة:

بحمد الله وعونه أتممنا بحثنا هذا ، وقد كشفت الدراسة عن النظم المعرفية المؤسسة لنظرية التناص، وبينت مدى اختلافها عن النظم المعرفية المؤسسة للسرقات الأدبية ، إذ هما بنيتان معرفيتان متغايرتان،فالتناص مصطلح حديث يقوم على موت المؤلف وانفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، ناهيك عن انفتاح النص في نظرية التناص على النصوص السابقة واللاحقة، إضافة إلى أنه يحمل قيمة فنية إيجابية.

في حين أن السرقات ونظائرها من اقتباس، وتضمين، والحفظ الجيد، والاستشهاد كلٌ يقوم على حياة المؤلف، إضافة إلى ما تحمله من مفاهيم سلبية أُسست على أنها محاولة لاستلاب الذات الفاعلة قدرتها على الإبداع، فلا أشد على النفس المبدعة الخلاقة من رميها بالتبعية والاحتذاء.

ويتبين لنا أن هناك عددا من الفروق بين المفهومين، أهمها:

1. تختلف السرقات والتناص من حيث حكم القيمة؛ فالسرقات الأدبية تُعَدُّ من النقائص، وهذا واضح من خلال اعتبار القاضي الجرجاني لها «داء قديماً»، و«عيباً عتيقاً»، ويأتي الحديث عنها في سياق تهجين السارق وتجريحه، واستنكار ما قام به. ولذلك فهي مذمومة، ويجب على الشاعر تفاديها.

أما التناص، فبعيد كل البعد عن هذه المعاني، وما يراد به منه هو نقيضها، فهو امتصاص النص غيره من النصوص وتفاعله معها، بشكل يدل على سعة اطلاع المبدع وثقافته، ومهارته في النسج وإعادة الإنتاج، ولذلك فهو محمود ولا مفر للمبدع منه.

2. يختلفان من حيث المنهج؛ فالسرقات تعتمد المنهج التاريخي التأثري، والسبق الزمني. وهكذا، يكون اللاحق هو السارق، والسابق هو المبدع، ولهذا علاقة بالصراع بين أنصار القديم وأنصار الحديث الذي أشرنا إليه سابقاً.

أما التناص فلا شأن له بهذا الصراع ولا بالسبق الزمني، فمنهجه وظيفي؛ لا يهتم بالنص المأخوذ منه، أو النص الغائب، وإنما كل همه النص الجديد الذي امتص النصوص الأخرى وحوّلها.

3. يختلفان من حيث الوعي والقصدية؛ فإذا كان الأخذ في السرقات الشعرية يتم في الغالب عن وعي وقصد، ولذلك يعد الآخذ سارقا، فإن التناص قد يكون عن قصد ووعي، ولكنه في الغالب يكون عن غير وعي.

والتناص ظاهرة أدبية فنية تؤكد على أن النص شأن الكائن البشري يحيل على التواصل ولا يمكن اعتبار المفرد مفردا محضا، لأنه ينحدر من سلالة بل سلالات، مختلفة وهذا ما تثبته البيولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس على حد سواء، فكل مفرد وكل بنية وكل مسمى وجودا هو مفرد بالعدد وليس بمطلق الأفراد .

أما السرقة الأدبية فهي من قبيل افتعال القيمة، كأن يتعمد الكاتب السطو على تجربة الكاتب الآخر فيقحمها في نصه من دون ذكر الإحالة، وإذا ذكرت الإحالة فإن السرقة تنتفي آنذاك وتصبح من قبيل التناص الظاهر، فثمة تناص ظاهر وآخر محتجب، بل إن التناص أنواع شتى تبعا للإظهار والإضمار .

والنتيجة التي نخلص إليها ، هي أن السرقات الشعرية بمفهومها المعروف في تراثنا النقدي والبلاغي ليست هي الصورة القديمة أو العربية للتناص، وليست رديفاً له، وإن تشابها شكلاً وظاهراً.

أرجو أن أكون قد وفقت من خلال بحثي هذا إلى تقديم إجابات عن تساؤلات قد تشغل بال الطلاب أو الباحث على السواء، ولأنني مهما حاولت وبذلت من جهود إلا أنها تبقى ناقصة ، ونسأل الله التوفيق والسداد .

الفهارس

فهرس المراجع:

*القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا: المراجع باللغة العربية:

1/ ابن الأثير ، الاستدراك في الأخذ على المآخذ الكندية من المعاني الطائية،تح محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، الإسكندرية،2005 م.

2/ ابن الأثير ،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمود توفيق الكتبي ، مطبعة حجازي،القاهرة، 1935 م.

3/ الآمدي ، الموازنة بين الطائيين ، تح السيد صقر، دار المعارف ،مصر، 1965م.

4/ إبراهيم سلامة ،بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الأنجلو،القاهرة،ط2 ،1951م .

6/ إحسان عباس ، فن الشعر،دار صادر، بيروت ودار الشروق، عمّان،1996م.

7/ أحمد مداس ،(لسانيات النص) نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2007م.

8/ إبراهيم رماني ،أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعةللنشر والتوزيع،المنطقة الصناعية،باتنة الجزائر، ط1،1985م.

9/ بدوي طبانة ، كتاب السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، ط2،1986 م .

10/ بدوي طبانة ،أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،لبنان،ط3،1981م.

11/ بشير خلدون ، الحركة النقدية على أيام ابن الرشيق المسيلي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،د ط، 1981 م.

12/ الجاحظ ، البيان والتبيين، تح وشر : عبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1948م.

13/ الجاحظ ، الحيوان ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 1969م.

14/ جمال مباركي ،التناص وجماليات في الشعر الجزائري المعاصر ،دارهومة،الجزائر،د ط،2003 م.

15/ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي،بيروت،لبنان،1981م.

16/ الحاتميّ ، "حلية المحاضرة في صناعة الشّعر" ، تح: د. جعفر الكيّالي، وزارة الثقافة والإعلام،بغداد ، دار الرشيد للنشر، 1979م.

17/ حسن محمد حماد ،تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

18/ الخطابي ،بيان إعجاز القرآن ، ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، تح محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط3، 1976م.
19/ ابن خلدون ، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، د ت.
20/ ابن رشيق القيرواني ،قراصنة الذهب في نقد أشعار العرب،مطبعة النهضة، القاهرة،1926م .
21/ ابن رشيق القيرواني ،العمد ة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح محمد محي الدين عبد الحميد، ج1،دار الجيل ، بيروت،1981م.
22/ ابن سلام الجمحي ،طبقات فحول الشعراء، تح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة ،د ط، د ت.
23/ سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي ، الدارالبيضاء،المغرب، ط2،1989م.
24/ سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي ، رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة،ط 1، 1996م.
25/ شلتاغ عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985م.
26/ صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ،دار الآداب، بيروت، 1995م.
27/ صلاح حسنين ،النحو والدلالة ،توزيع مكتبة الآداب،القاهرة، ط1، 2005م.
28/ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر- نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، 2005م.
29/ طه حسين ،شروح سقط الزند، تح مصطفى السقا ورفاقه، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط3،1986م.
30/ طه إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، جامعة حلب،ط1، 1996 م.
31/ عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر،دار المدني ، جدة ، 1991م.
32/ عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز، تح د.محمد رضوان الداية و د.فايز الداية،دار الفكر، ط2 ، 2008 م .
33/ عبد العزيز الجرجاني ،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح البجاوي وأبو الفضل إبراهيم ، المطبعة العصرية ، بيروت،ط1 ،2006 م.
34/ عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، دار سعاد الصباح ،الكويت ، ط2، الجزائر، 1995 م.
35/ عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة،الجزائر، 1998م.
36/ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة، بيروت، ط 3،1981م.
37/ عبد الرحمن البرقوقي ، (شرح ديوان المتنبي)، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 4، 1938م.
38/ عبد الوهاب البياتي ، الديوان، دار العودة، بيروت ، ط 4 ، 1990م.
39/ ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر ،بيروت،ط1،1997م.
40/ المرزباني ، الموشح في مآخذ العلماءعلى الشعراء،تح محمدعلي البجاوي ،دارالفكرالعربي ، القاهرة، 1965م .
41/ المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث ، مكتبة الشروق الدولية، 2005 م.
42/ محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979م.

43/ مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف،القاهرة،دط ، دت.

44/ محمد عزام ، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001 م.

45/ محمد مندور ،النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،1996م.

46/ محمد عبد المطلب ،قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة العربية المصرية للنشرومكتبة لبنان للنشر، بيروت، 1995م.

47/ محمد مفتاح ،(تحليل الخطاب الشعري) إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، 1992م.

48/ محمد مفتاح ،دينامية النص(تنظير وإيجاز) ، المركز الثقافي العربي بيروت، الدارالبيضاء،ط2، 1990م.

49/ محمد مفتاح ، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ،المركز الثقافي العربي ،بيروت،ط1، 1999م.

50/ محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة،1981م.

51/ محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1، 1985م.

52/ متّى فائق ، (ت.س.إليوت)، دار المعارف، القاهرة، 1966م.

53/ مجموعة من المؤلفين (الموسوعة العربية الميسرة) ،إشراف: محمد شفيق غربال، الدار القومية للطباعة والنشر، مطبعة مصر، القاهرة،1965 م.

54/ الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2 ، 1997م.

55/ ابن قتيبة ،الشعر والشعراء ، تح مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000 م.

56/ القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع ، تح عماد بسيوني زغلول،دار الأرقم ، ط1 ، 2005 م.

57/ ابن النديم ،الفهرست ، تح إبراهيم رمضان ،دار المعرفة ،1997م .

58/ نسيمة بوصلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، الجزائر،2003م.

59/ نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج2، دار هومة، بوزريعةالجزائر، ط1،1997م .

60/ أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين : الكتابة و الشعر ، تح د مفيد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،1981م.

61/ ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، (أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) ، ،مطبوعات دار المأمون لأحمد فريد رفاعي ،1938م.

ثانيا: المراجع المترجمة:

1/ تزفيتان تودوروف،نقد النقد(رواية تعلم)، تر: سامي سويدان،منشوراتمركزالإنماءالقومي، بيروت ،ط1، 1986م.

2/ تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد-مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد -، تر: أحمد المديني، دار الشؤون للطباعة والنشر، د ط، د ت .

3/ جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر: فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر،المغرب ، 1997م.

4/ جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر:عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدارالبيضاء، المغرب، ط2، 1986م.

5/ جيرارجنيت، طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية ، تر: محمد خير البقــاعي، الهيئــة المصرية للكتاب، 1998م.

6/ رولان بارت ، نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية...المفهوم والمنظور " ، تر: محمد خير البقاعي،الهيئة المصرية العام للكتاب ،1988م.

7/ رولان بارت، لذة النص، تر: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة(المشروع القومي للترجمة)، القاهرة ،1998م.

8/ فرديناند دي سوسير ،محاضرات في اللسانيات العامة، تر :عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، 2008م.

9/ مارك أنجينو،نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية .. المفهوم والمنظور"، تــر: محمــد خير البقاعي،الهيئة المصرية العام للكتاب ،1988م.

ثالثا: المراجع باللغة الأجنبية:

1/ Bernard le charbonnier Dominique, rincé pierre, Brunel Christiane Moatti, littérature textes et documents, introduction historique de Pierre Miquel xx siècle. collection Henri Mitterrand. France, juillet 1998.

2/ Claude Kannas, La Rousse, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage , assistée de Janine Faure, Décembre, 1994.

3/ Le petit La Rousse Compacte, Le premier du siècle, Canada, Juillet 2000.

رابعا: البحوث والدراسات الجامعيـــة:

1/ حسين العربي ، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري (مذكرة مقدمـــة لنيـــل شـــهادة الماجـــستير 2007–2008).

2/ عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة ماجستير، معهــد اللغــة والأدب العربي، الجزائر، 1994 – 1995.

3/ فاطمة قنديل ، التناص في شعر السبعينيات ،أطروحة ماجيستير(سلسلة كتابات نقدية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 1999م.

خامسا: المجلات والدوريات:

1/ جميل الحمداوي ، "سيميوطيقا العنونة مجلة عالم الفكر"، تصدر عن المجلس الــوطني للثقافــة والفنــون والآداب، ع2 ، م2 ، م3 ،1997م.

2/ جلال الخياط،عن متاهة النص، مجلة الآداب، بيروت،ع 1+2، 1998م.
3/ حجاب عبد اللطيف ،مقال (تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء) مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية (عدد خاص)، أصدرتها مجموعة من الأساتذة،إحياء يوم العلم،16أفريل 2006م.
4/ خليل الموسى ، التناص والأجناسية في النص الشعري ، مقال في مجلة الموقف الأدبي ، الصادرة عن إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،ع 305 ،سبتمبر 1996م .
5/ شكري الماضي ، ما بعد البنيوية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق،ع 335، 1993م.
6/ صبري حافظ ،التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة أ لف، ع4، 1984م.
7/ صالح الغامدي ، ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص، علامات ،ع2، ديسمبر 1991 م.
8/ عبد الملك مرتاض ، جمالية التناص (مقالة)،جريدة الرياض اليومية،ع 12879،25 سبتمبر2003 م.
9/ عبد الملك مرتاض ،الكتابة أم حوار النصوص،مجلة الموقف الأدبي، دمشق ،ع 40.
10/ فيصل دراج ، " وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي" ، (مجلة فصول خصوصية الرواية العربية : تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1 ، م 16 ،1997م).
11/ محمد أبو الفضل بدران ،النص والنص المضاد والنص الظل،مجلة الآداب ، بيروت، ع47.
12/ مجلة علامات في النقد ،ج21،مج 6 ، جدة ،المملكة العربية السعودية ، سبتمبر 1996 م .
13/ مرتاض عبدالملك ،فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات في النقد ،ع1، ماي 1991م.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

-http://www.alfaseeh.com/vb/archive/index.php/t-6880.html.

-http://www.alriyadh.com/Contents/25-09-2003/Mainpage/Thkafa_7982.php.

-http://thawra.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName=44711907201011212306l0.

فهرس الموضوعات:

****

الفصل الثاني: التنـــــــــــــــــــــــــــــاص.

****

الفصل الثالث: بين السرقات الأدبية والتناص.

***الفهــــــــــــارس.**

الملخص:

إن موضوع "السرقات الأدبية" من أهم الموضوعات التي أولاها نقاد الأدب كثيرا من عنايتهم، ومزيداً من اهتمامهم، ولعل هذا الموضوع كان من أبرز الموضوعات التي عالجها النقد العربي في قديمه وحديثه، إذ كان من أهم الأهداف النقدية الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد أو الإتباع، والواقع أن الاهتداء إلى نواحي الإتباع أو الابتداع يحتاج إلى كثير من الفطنة والذكاء، ولا يمكن أن يكون الحكم بذلك مبنيا على رأي مبتور أو نظرة سطحية،ولكن الحكم بالسرقة أو الابتكار يحتاج إلى سعة في المعرفة بالأدب وفنونه، وإطلاع واسع على التراث الأدبي في سائر عصوره ومواطنه، ودراية بالغة لإنتاج المشهورين والمغمورين من الأدباء على السواء، حتى يسهل ربط المتقدم بالمتأخر، ويعرف السابق من اللاحق، ويمكن حينئذ الحكم بالتقليد أو التجديد.

وتعتبر الدراسات النقدية من أبرز الدراسات التي أولت اهتماما كبيرا بتعالق النصوص في نسيج واحد ومدى استحضار النص اللاحق للنص السابق،فالتناص كمصطلح نقدي ظهر في النّقد الغربيّ الحديث، ويرجع النّقاد الغربيون بذوره الأولى إلى النّاقد الرّوسي باختين عندما لاحظ تعدد الأصوات في روايات دوستوفيسكي وهيمنة الصوت الداخلي في روايات تولستوي، وقد يكون شكلوفيسكي أشار أيضا إلى المصطلح، وقد يكون زميله تشيتشرن، ولربّما ساهم دو سوسير بحظّه فيه كما أشارت إلى هذا جوليا كريستيفا عندما قالت بأن دو سوسير أشار إلى ما يعرف بالكلمات تحت الكلمات، وسيحاول كلّ واحد الانتصار لمذهبه أو لأستاذه، لإعطاء قصب السّبق له، ولا ننكر أنّ من الباحثين من يتحرى الحقيقة بعيدا عن التّعصب، وبكلّ موضوعية.

ونجد الكثير من النّقاد العرب، والدّارسين المهتمين بأمر التّناصّ خصوصا، والنّقد عموما، ولربّما حتّى غير المهتمين يقولون بأنّ التّناصّ يتقاطع في كثير من النّقاط مع مفاهيم ومصطلحات نقدية عربية قديمة من حيث التّعريف، والمنهج والآلية، ومن هؤلاء الدّارسين العرب من يرفض هذه الفكرة لاختلافهما تعريفا ومنهجا ومنهم من يتوسط الأمور، ويمسك العصا من وسطها فيجلّ هذا، ويثمّن ذاك، فأردنا أن نستقصي الأمور، ونورد الأقوال، والآراء علّنا نخرج بأفكار تزيل عنّا هذا الإشكال..

وسيكون اشتغالنا على هذا الموضوع " السرقات الأدبية والتناص " ،وقد وقع اختياري على هذا الموضوع لما كان له من أهميةٍ وأثر كبيرٍ في النقد خاصة لدى طلاب المرحلة الجامعية، وما دار حوله من خلاف، ولإعجابي الكبير بالموضوع، وكذا الإطلاع على جهود النقاد العرب ومقارنتها بغيرهم من النقاد الغربيين ، رغبت في تناول هذا الموضوع بالبحث والدراسة ، ولتقصي حقيقة العلاقة بين السرقات الأدبية والتناص كنظرية نقدية غربية توجب علينا أن نجيب في بحثنا هذا عن مجموعة من الأسئلة:

- هل قضية السرقات يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية التناصية في جانبها الشكلي على الأقل؟
- وهل هي معادل اصطلاحي لما يطلق عليه النقاد الغربيون الجدد " ***intertextualitè*** " بمعنى التناص؟أو أن مفهوم السرقات يختلف بعض الاختلاف أو كله عن مفهوم التناص الغربي؟
- وهل التناص نظرية جديدة عند العرب أم هي نوع من السرقات تجدد بمفهوم غربي؟؟؟

هي بعض الأسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها من خلال خطوات البحث ، وقد اقتضت طبيعة البحث أن تكون خطة دراستنا مقسمة إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة وهي كالآتي:

-**الفصل الأول:** خصصناه لدراسة السرقات الأدبية كنظرية نقدية قديمة وقد قسمناه إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول تطرقنا فيه إلى مفهوم السرقات لغة واصطلاحا، والمبحث الثاني تناولنا فيه أهم الدراسات المنهجية في السرقات الأدبية،أما المبحث الثالث استهدفنا فيه أنواع السرقات،وأخير المبحث الرابع وفيه موقف النقاد تجاه السرقات الأدبية.

– **الفصل الثاني:**تناولنا فيه النظرية التناصية باعتبارها نظرية نقدية غربية حديثة وكذا نظرة النقد العربي الحديث إليها، وهذا عبر أربعة مباحث:
المبحث الأول تعرضنا فيه إلى تعريف التناص لغة واصطلاحا وكذا مفهومه عند كل من النقد الغربي والنقد العربي الحديث، ثم المبحث الثاني والذي استهدفنا فيه أشكال التناص، أما المبحث الثالث فتناولنا فيه أنواع التناص ،وأخيرا المبحث الرابع والذي خصصناه لجهود العرب المحدثين في التناصية.

– **الفصل الثالث:** وهو ختام هذه الدراسة واحتوى على أربعة مباحث :
المبحث الأول خصصناه لمدى فاعلية نظرية التناص وآلياتها، ثم المبحث الثاني والذي تطرقنا فيه إلى جمالية التناص وعلاقته بالسرقات، أما المبحث الثالث فتناولنا فيه السرقات على ضوء التناص، وأخيرا المبحث الرابع والذي أولينا فيه اهتماما للمقارنة بين النظرية التناصية والسرقات.

وأثناء إنجاز هذا العمل تتبعنا المنهج الوصفي محاولين إيجاد قرائن وأوجه شبه المصطلحين ، وذلك من خلال الاستعانة بآلية الاستقراء والاستنباط، معتمدين على الاستدلال المنطقي للوصول إلى حل الإشكالية المطروحة.

وقد أفاد البحث مجموعة من المصادر والمراجع القديمة والحديثة نذكر منها:
دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، مقدمة ابن خلدون ، العمدة لابن رشيق، ، الموشح للمرزُباني، و السرقات الأدبية لبدوي طبانة،
تداخل النصوص في الرواية العربية لحسن محمد حماد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لمحمد مفتاح، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد بنيس،البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب، دينامية النص لمحمد مفتاح...

وقد واجهتنا عدة صعوبات أعاقت مسعانا البحثي منها قلة الخبرة في إنجاز هذه البحوث، وكذا قلة المراجع التي تخدم هذا الموضوع، وإن وجدت فالأفكار فيها إعادة ومصاغة بشكل مشابه مما يقلل من أهمية المادة وتنوعها وكذا تعدد مصطلحات المفهوم الواحد ما أدخلنا في حيرة، كما أن قصر مدة إنجاز البحث كانت عائقا كبيرا للنظر والبحث والتنقيب العميق.

– **الخاتمة:** جمعت فيها ما توصلت إليه من نتائج وهي كالآتي:

كشفت الدراسة عن النظم المعرفية المؤسسة لنظرية التناص، وبينت مدى اختلافها عن النظم المعرفية المؤسسة للسرقات الأدبية ، إذ هما بنيتان معرفيتان متغايرتان،فالتناص مصطلح حديث يقوم على موت المؤلف وانفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، ناهيك عن انفتاح النص في نظرية التناص على النصوص السابقة واللاحقة، إضافة إلى أنه يحمل قيمة فنية إيجابية.

في حين أن السرقات ونظائرها من اقتباس، وتضمين، والحفظ الجيد، والاستشهاد كلٌ يقوم على حياة المؤلف، إضافة إلى ما تحمله من مفاهيم سلبية أُسست على أنها محاولة لاستلاب الذات الفاعلة قدرتها على الإبداع، فلا أشد على النفس المبدعة الخلاقة من رميها بالتبعية والاحتذاء.

كما يتبين لنا أن هناك عددا من الفروق بين المفهومين، أهمها:

1. تختلف السرقات والتناص من حيث حكم القيمة؛ فالسرقات الأدبية تُعَدُّ من النقائص، وهذا واضح من خلال اعتبار القاضي الجرجاني لها «داء قديماً»، و«عيباً عتيقاً»، ويأتي الحديث عنها في سياق تهجين السارق وتجريحه، واستنكار ما قام به. ولذلك فهي مذمومة، ويجب على الشاعر تفاديها.

أما التناص، فبعيد كل البعد عن هذه المعاني، وما يراد به منه هو نقيضها، فهو امتصاص النص غيره من النصوص وتفاعله معها، بشكل يدل على سعة اطلاع المبدع وثقافته، ومهارته في النسج وإعادة الإنتاج، ولذلك فهو محمود ولا مفر للمبدع منه.

2. يختلفان من حيث المنهج؛ فالسرقات تعتمد المنهج التاريخي التأثري، والسبق الزمني. وهكذا، يكون اللاحق هو السارق، والسابق هو المبدع، ولهذا علاقة بالصراع بين أنصار القديم وأنصار الحديث الذي أشرنا إليه سابقاً.

أما التناص فلا شأن له بهذا الصراع ولا بالسبق الزمني، فمنهجه وظيفي؛ لا يهتم بالنص المأخوذ منه، أو النص الغائب، وإنما كل همه النص الجديد الذي امتص النصوص الأخرى وحوّلها.

3. يختلفان من حيث الوعي والقصدية؛ فإذا كان الأخذ في السرقات الشعرية يتم في الغالب عن وعي وقصد، ولذلك يعد الآخذ سارقا، فإن التناص قد يكون عن قصد ووعي، ولكنه في الغالب يكون عن غير وعي.

والتناص ظاهرة أدبية فنية تؤكد على أن النص شأن الكائن البشري يحيل على التواصل ولا يمكن اعتبار المفرد مفردا محضا، لأنه ينحدر من سلالة بل سلالات، مختلفة وهذا ما تثبته البيولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس على حد سواء، فكل مفرد وكل بنية وكل مسمى وجودا هو مفرد بالعدد وليس بمطلق الأفراد .

أما السرقة الأدبية فهي من قبيل افتعال القيمة، كأن يتعمد الكاتب السطو على تجربة الكاتب الآخر فيقحمها في نصه من دون ذكر الإحالة، وإذا ذكرت الإحالة فإن السرقة تنتفي آنذاك وتصبح من قبيل التناص الظاهر، فثمة تناص ظاهر وآخر محتجب، بل إن التناص أنواع شتى تبعا للإظهار والإضمار .

والنتيجة التي نخلص إليها ، هي أن السرقات الشعرية بمفهومها المعروف في تراثنا النقـدي والبلاغـي ليست هي الصورة القديمة أو العربية للتناص، وليست رديفاً له، وإن تشابها شكلاً وظاهراً.
